



**ANABELA SOARES
ALMEIDA**

**A ORNAMENTAÇÃO DE OBRAS BARROCAS NO
ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO EM MÚSICA**



**ANABELA SOARES
ALMEIDA**

**A ORNAMENTAÇÃO DE OBRAS BARROCAS NO
ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO EM MÚSICA**

Projeto de Investigação apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e Olavo Tengner Barros, orientador cooperante no Conservatório do Porto.

dedicatória

Dedico este trabalho aos meus pais, por todos os ensinamentos que me transmitiram até hoje,

o júri

presidente

Prof. Doutor Fausto Manuel da Silva Neves
Professor Auxiliar em Regime Laboral, Universidade de Aveiro.

Prof. Doutor Pedro José Peres Couto Soares
Professor Adjunto, Instituto Politécnico de Lisboa

Prof. Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia
Professor Associado, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à Universidade de Aveiro por tão bem me acolher ao longo de todos estes anos e ao meu orientador Jorge Salgado Correia pelas orientações dadas ao longo da minha formação enquanto flautista e docente.

Ao Conservatório de Música do Porto e ao docente Olavo Barros por permitirem enriquecer e aplicar todos os conhecimentos adquiridos na minha formação.

Ao Xavier, por todo o carinho, força e paciência que me deu ao longo deste caminho.

Aos meus pais e irmã, por me ajudarem a seguir o melhor trajeto e a lutar sempre pelos meus sonhos.

A todas as pessoas que se cruzaram comigo nesta jornada e que, de certa forma, influenciaram todo o meu percurso académico e pessoal.

palavras-chave

Ornamentação, Barroco; Ensino Especializado em Música; Prática de Ensino Supervisionada; Flauta Transversal; Música de Conjunto.

resumo

A ornamentação é uma das características mais marcantes das obras do período Barroco e a sua utilização tem sido alvo de maior consideração devido a preocupações históricas com a performance de música antiga. A primeira parte desta dissertação procura compreender de que modo este conteúdo é lecionado nas instituições de Ensino Especializado em Música, tendo em conta esta tendência.

A segunda parte deste trabalho deste trabalho propõe-se em descrever a atividade de coadjuvação letiva, desenvolvida no Conservatório de Música do Porto, pela unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada (PES), orientada pela Universidade de Aveiro no âmbito do Mestrado em Ensino da Música- Flauta Transversal e Música de Conjunto. Deste modo, o documento seguinte apresenta os desenvolvimentos teóricos e práticos aplicados em contexto de sala de aula ao longo do ano letivo 2017/2018.

keywords

Ornamentation, Baroque; Specialized Teaching in Music; Supervised Teaching Practice; Flute; Ensemble Music.

abstract

The ornamentation is one of the most outstanding features of the Baroque period and its use has been given greater consideration due to historical concerns with the performance of early music. Considering this tendency, the first part of this dissertation tries to understand how this content is taught in the institutions of Specialized Education in Music.

The second part of this work aims to describe the activity of guided teaching, developed at the Conservatório de Música do Porto, the subject of Supervised Teaching Practice (PES), supervised by the University of Aveiro in the course of the Master's Degree in Teaching Music- Transverse Flute and Ensemble Music. In this way, the following document presents the theoretical and practical developments applied in the context of the classroom during the 2017/2018 school year.

Índice

Índice de Figuras.....	i
Índice de Anexos.....	iv
Introdução.....	x

PARTE 1- PROJETO DE INVESTIGAÇÃO

1.Projeto de Investigação.....	3
1.1.Descrição Geral	3
1.2.Objetivos de Investigação	4
1.3.Metodologias	4
2.Revisão de Literatura	7
2.1.Movimento Música Antiga e Performance Historicamente Informada	10
2.2.A Música Barroca	15
2.2.1.Interpretar Música Barroca	17
2.2.2. O Estilo Barroco	18
2.2.3. A Escrita Musical	19
2.2.4. Andamentos e Ritmos	20
2.2.5. A Articulação	21
2.2.6. A Dinâmica	21
2.2.7. A Sonoridade da Flauta Barroca	22
2.2.8. A Ornamentação	23
3.Importância da Ornamentação no Ensino.....	25
4.Ensino Artístico Especializado em Música.....	27
4.1.Instituições de Ensino Artístico Especializado em Música	29
4.2.Análise de Programas Curriculares	30
4.2.1.Distribuição dos programas curriculares analisados por regime	

de Ensino.....	36
4.2.2.Distribuição dos programas analisados por Região Territorial	37
4.2.1.2.Região Norte	38
4.2.2.2.Região Centro	38
4.2.2.3.Região de Lisboa e Vale do Tejo	39
4.2.2.4.Região do Alentejo	40
4.2.2.5.Região do Algarve e Região Autónoma dos Açores	41
4.2.2.6.Região Autónoma da Madeira.....	41
4.2.2.Presença de Conteúdos Barrocos	42
4.2.2.1. Questão 1: Referem Conteúdos Barrocos?.....	42
4.2.2.2.Questão 2: Em que níveis de Ensino?	43
4.2.2.3.Questão 3:Revela presença de conteúdos de Ornamentação Barroca?.....	44
4.2.2.4.Questão 4: Estimula o Ensino e Aprendizagem da Ornamentação em Sala de Aula?	45
4.2.2.5.Questão 5: Ensino a Ornamentação em que Níveis de Ensino?.....	46
4.2.2.6.Questão 6: Sugere Métodos de Ornamentação?	47
5.Análise de Inquéritos	48
5.1.Distribuição dos inquéritos analisados por Região Territorial	50
5.1.1.Região Norte	51
5.1.2.Região Centro	52
5.1.3.Região de Lisboa e Vale do Tejo	53
5.1.4.Região do Alentejo	54
5.1.5.Região do Algarve	55
5.1.6.Região Autónoma dos Açores	56
5.1.7.Região Autónoma da Madeira	56
5.2.Análises às questões do Inquérito	57
5.2.1.Questão 1: Ensina Repertório Barroco?	57
5.2.2.Questão 2: Em que níveis de Ensino leciona?	58
5.2.3.Questão 3: Deve ensinar-se Barroco?	58
5.2.4.Questão 4: O repertório Barroco está presente no Programa Curricular da instituição onde leciona?	59

5.2.5. Questão 5: Os alunos reconhecem as características da época Barroca?.....	60
5.2.6. Questão 6: Os alunos reconhecem as características da ornamentação Barroca?	61
5.2.7. Questão 7: Considera a Ornamentação importante na interpretação do Barroco?	61
5.2.8. Questão 8: Estimula a aprendizagem e o uso da ornamentação em sala de aula?	62
5.2.9. Questão 9: Quais os modelos de ornamentação usados para o ensino e aprendizagem?	63
5.2.10. Questão 10: Os alunos devem criar a sua própria interpretação? ..	64
5.2.11. Questão 11: Como realizam os alunos a ornamentação?	64
5.2.12. Questão 12: Como realizam os alunos a ornamentação?.....	65
6. Considerações Finais	67

PARTE 2- RELATÓRIO DE PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

1. Prática de Ensino Supervisionada	71
1.1. Definição do Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada em função do Plano Curricular da Instituição de Acolhimento.....	72
1.1.1. Objetivos	72
1.1.2. Aplicação	73
1.1.3. Metodologias de Ensino-Aprendizagem	73
1.1.4. Materiais Pedagógicos e Didáticos	74
1.2. Calendarização	77
1.3. Horário	78
1.3.1. Aula Individual de Instrumento	78
1.3.2. Aula de Música de Conjunto.....	78
1.3.3. Atividades Desenvolvidas	79
1.3.4. Atividades Participadas	79

2. Caracterização Dos Elementos.....	81
2.1. Conservatório de Música do Porto– Contextualização	81
2.1.1. Descrição da Instituição de Acolhimento.....	81
2.1.2. Descrição do Meio Sociocultural Envolverte	83
2.1.3. Descrição do Projeto Educativo	84
2.1.4.1. Programa Curricular 2º Grau	86
2.1.4.2. Programa Curricular 3º Grau	88
2.1.4.3. Programa Curricular 6º e 7º Graus	92
2.1.4.4. Programa Curricular de Orquestra.....	96
2.1.5. Avaliação.....	96
2.2. Estagiária- Perfil Metodológico e Artístico	97
2.2.1. Dados Pessoais	97
2.2.3. Formação Complementar.....	98
2.2.4. Experiência Profissional	99
2.2.5. Informações Adicionais	101
2.3. Alunos- Perfil Musical, Comportamental e Escolar	102
2.3.1. M J Barros Anacoreta.....	102
2.3.2. A C Cardoso Fernandes.....	103
2.3.3. C I Conceição Alves	104
2.3.4. Orquestra de Sopros	105
2.4. Relação Pedagógica.....	106
 3. Planificações e Relatórios de Aulas Assistidas e Intervencionadas	 108
 4. Atividades Escolares	
4.1. Atividades Desenvolvidas Pelo Aluno Estagiário	109
4.1.1. Concerto da Orquestras de Sopros.....	109
4.1.2. Porto Flute Festival 2018	110
4.1.3. Audição de Classe- 9 Abril	115
4.1.4. Audição Escolar- 4 Maio	116
4.1.5. Audição Escolar- 18 Maio	116
4.1.6. Concerto Orquestra de Sopros.....	117
4.2. Atividades Participada pelo Estagiário	119

4.2.1. Prova de Acumulação- C I Alves.....	119
4.2.2. Concurso Interno CMP.....	120
4.2.3. Concerto de Professores.....	121
4.2.4. Provas Finais.....	123
 5.Referências Consultadas.....	 124

Índice de Figuras

Figura 1

Distribuição dos Programas Curriculares analisados por Regime de Ensino (Público, Particular/Cooperativo ou Profissional).

Figura 2: Distribuição dos programas analisados por Região Territorial (NUT II).

Figura 3: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região Norte.

Figura 4: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região Centro.

Figura 5: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região de Lisboa e Vale do Tejo.

Figura 6: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região do Alentejo.

Figura 7: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região Autónoma da Madeira.

Figura 8: Referência de repertório Baroco nos programas curriculares analisados.

Figura 9: Referências a conteúdos Barrocos por níveis de Ensino.

Figura 10: Presença de conteúdos de ornamentação Barroca.

Figura 11: Ensino e Aprendizagem da Ornamentação em Sala de Aula

Figura 12: Referência a métodos de Ensino da Ornamentação.

Figura 13: Distribuição dos intervenientes da investigação por atual docência no Ensino Artísticos Especializado em Música.

Figura 14: repartição dos participantes desta investigação tendo em conta a sua situação Profissional quando ao regime das instituições que lecionam (Público, Privado ou Profissional).

Figura 15: Distribuição das respostas ao inquérito por zonas territoriais.

Figura 16: Instituições inquiridas na Região Norte.

Figura 17: Instituições inquiridas na Região Centro.

Figura 18: Instituições inquiridas na Região de Lisboa e Vale do Tejo.

Figura 19: Instituições inquiridas na Região do Alentejo.

Figura 20: Instituições inquiridas na Região Autónoma dos Açores

Figura 21: Instituições inquiridas na Região Autónoma da Madeira.

Figura 22: Aferição da prática do Ensino do Barroco em Sala de Aula.

Figura 23: Aferição dos níveis de Ensino nos quais os inquiridos lecionam repertório Barroco.

Figura 24: Posição dos docentes perante o Ensino do Barroco.

Figura 25: Aferição de repertório Barroco nos programas curriculares.

Figura 26: Reconhecimento de obras barrocas pelos alunos do Ensino Artístico Especializado.

Figura 27: Reconhecimento da ornamentação no Barroco por parte dos alunos.

Figura 28: Reconhecimento da importância da ornamentação pelos docentes.

Figura 29: Aferição do estímulo e uso da ornamentação em sala de aula.

Figura 30: Aferição dos modelos de ensino e aprendizagem da ornamentação.

Figura 31: Aferição da opinião dos docentes em relação à criação de interpretação própria por parte dos alunos.

Figura 32: Reações dos alunos ao uso da ornamentação.

Figura 33: Métodos de ornamentação usados pelos alunos

Figura 34: Calendarização do Ano Letivo 2017/ 2018 (Parte2- 79)

Índice de Anexos (Disponível em Formato Digital)

ANEXO 1

Tratados e fontes sobre Diminuição e Ornamentação

ANEXO 2

Inquéritos Análise de Programas Curriculares

ANEXO 3

Inquérito- A Ornamentação de obras Barrocas: uma preocupação historicamente informada no Ensino Artístico Especializado em Música

ANEXO 4

Plano Anual de Formação do Aluno (PAFA) UA

ANEXO 5

Matriz Provas de Sopros

ANEXO 6

CrITÉrios de Avaliação Departamento de Sopros Madeiras

ANEXO 7

Planificação Anual- M J Barros Anacoreta

ANEXO 8

Planificações e Relatórios de Aulas Assistidas e Intervencionadas- M J Barros Anacoreta

ANEXO 9

Planificação Anual- A C Cardoso Fernandes

ANEXO 10

Planificações e Relatórios de Aulas Assistidas e Intervencionadas- A C Cardoso
Fernandes

ANEXO 10

Planificação Anual- C I Conceição Alves

ANEXO 11

Planificações e Relatórios de Aulas Assistidas e Intervencionadas- C I Conceição
Alves

ANEXO 12

Planificação Anual- Orquestra de Sopros

ANEXO 13

Relatórios de Aulas Assistidas- Orquestra de Sopros

ANEXO 14

Studie nº7, 30 Easy And Progressive Studies for Flute- Giuseppe Gariboldi

ANEXO 15

Studie nº9, 30 Easy And Progressive Studies for Flute- Giuseppe Gariboldi

ANEXO 16

Grand Finale Minuet With Variations. J. J. Quantz

ANEXO 17

La Flûte Enchanté- Le Petit Fluté. Robert Martin

ANEXO 18

L'Hippopotame Gaélan. Claude Henry Joubert

ANEXO 19

Posições e Dedilhações da Flauta Transversal

ANEXO 20

Lektion nº 4- 20 Leiche Und Melodiche Lektionn. Op. 93, v. 1- Ernesto Köhler.

ANEXO 21

Lektion nº 5- 20 Leiche Und Melodiche Lektionn. Op. 93, v. 1- Ernesto Köhler.

ANEXO 22

Lektion nº 6- 20 Leiche Und Melodiche Lektionn. Op. 93, v. 1- Ernesto Köhler.

ANEXO 23

Lektion nº 7- 20 Leiche Und Melodiche Lektionn. Op. 93, v. 1- Ernesto Köhler.

ANEXO 24

Concerto em Sol Maior, op- 29- Allegro. Carl Philipp Stamitz 238

ANEXO 25

Suite Antique. John Rutter

ANEXO 26

Suite de Trois Morceaux- Allegretto. Op. 11. Benjamin Godard.

ANEXO 27

Gavotte et Tambourin. F.Joseph Gossec

ANEXO 28

Romance pour Flute et Piano. Op. 41. Georges Burn.

ANEXO 29

Estudo nº 6. 24 Caprices por FLute- op. 26. T. Boehm.

ANEXO 30

Estudo nº 4. 24 Etuden Für Flote. Op. 1. J. Anderson.

ANEXO 31

Estudo nº2. 24 Etuden Für Flöte. Op.1. J. Anderson.

ANEXO 32

Estudo nº3. 24 Etuden Für Flöte. Op.1. J. Anderson.

ANEXO 33

Grand Fantasia de Mignon. P. Taffanel.

ANEXO 34

Fantasia nº 2- P. Telemann.

ANEXO 35

Concerto em Sol Maior, op. 97. E. Köhler

ANEXO 36

Fantasia nº8- P. Telemann.

ANEXO 37

Fantasia nº 9- P. Telemann.

ANEXO 38

Cartaz Concerto- 1 Fevereiro- CMP.

ANEXO 39

Programa Concerto 1 Fevereiro CMP.

ANEXO 40

Cartaz Porto Flute Festival AFLAUP

ANEXO 41

Inscrição Porto Flute Festival AFLAUP

ANEXO 42

Horário Porto Flute Festival AFLAUP

ANEXO 43

Livreto Porto Flute Festival AFLAUP

ANEXO 44

Registo Fotográfico Porto Flute Festival AFLAUP

ANEXO 45

Cartaz Concurso Interno CMP

ANEXO 45

Boletim de Inscrição Concurso Interno CMP

ANEXO 47

Regulamento Concurso Interno CMP

ANEXO 48

Programa Geral Concurso Interno CMP

ANEXO 49

Programa Madeiras- Nível A- Eliminatória Concurso Interno CMP

ANEXO 50

Programa Madeiras- Nível A- Final- Concurso Interno CMP

ANEXO 51

Programa Madeiras- Nível C Concurso Interno CMP

ANEXO 52

Programa Madeiras- Nível D- Concurso Interno CMP

ANEXO 53

Cartaz Audição de Classe 9 Abril CMP

ANEXO 54

Programa Audição de Classe 9 Abril CMP

ANEXO 55

Cartaz Concerto de Professores CMP

ANEXO 56

Cartaz Audição de Classe 4 Maio CMP

ANEXO 57

Programa Audição de Classe 4 Maio CMP

ANEXO 58

Cartaz Audição de Classe 18 Maio CMP

ANEXO 59

Programa Audição de Classe 18 Maio- Sala 0.08 CMP

ANEXO 60

Programa Audição de Classe 18 Maio- Sala 1.07 CMP

ANEXO 61

Cartaz Concerto Orquestra de Sopros 14 Junho CMP

i. Introdução

É comum, no quotidiano de um músico atual, a entrega de várias horas ao estudo do seu instrumento com o intuito de apurar o som ou a técnica, associados à leitura de um repertório específico. Contudo, a dedicação às obras musicais não se inclina apenas sobre os conceitos supracitados passando também por questões que envolvem a reflexão estética, análise musical ou fontes de repertório.

A tendência de investigar a profundidade dos processos musicais inclui um estudo sobre a sua origem, estilo e estética da música que tem sido verificado desde meados do século XX e revela ter sido influenciado pela transição e mutação do pensamento, causados pelo culminar de um processo evolutivo que se concluiu com a revolução industrial. O forte desenvolvimento e evolução tecnológica, económica e social desencadearam propensões especializadas que se revelam ainda nos dias de hoje e em diversas áreas do quotidiano e das artes incluindo, deste modo, também a música.

Como efeito desta tendência, e sendo o Barroco (1600-1750) o período musical que desencadeou maior interesse em mim enquanto aluna e professora, estas questões de origem interpretativa não poderiam ser evitadas ao longo do percurso musical. Assim sendo, este trabalho surge como reflexo deste mesmo interesse.

Dividida em duas partes, esta dissertação expõe inicialmente um projeto de investigação cujo objetivo é conhecer o modo de lecionação da ornamentação Barroca, no qual serão realizadas reflexões sobre fontes bibliográficas distintas e relacionadas com os diferentes conteúdos envolventes. Segue-se a esta primeira fase a delineação e apresentação do trabalho de investigação empírica; a segunda parte deste trabalho refere-se à prática de coadjuvação letiva no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada (PES) e baseia-se num relatório desta mesma coadjuvação ao longo do ano letivo 2017/2018 no Conservatório de Música do Porto.

A disciplina de Prática de Ensino Supervisionada foi realizada durante quatro períodos horários, repartidos semanalmente entre três aulas individuais de instrumento e uma aula de conjunto. Acrescem-se às aulas supracitadas

atividades participadas e organizadas pelo aluno estagiário na instituição de acolhimento (Conservatório de Música do Porto) e na Instituição Orientadora (Universidade de Aveiro), seguindo as normas do Plano de Estudos da UA.

Esta prática teve início no dia 6 de Outubro de 2017 e findou no dia 15 de Junho de 2018, assumindo as interrupções previstas no calendário escolar para férias de Natal, entre os dias 18 de Dezembro de 2017 e 2 de Janeiro de 2018, férias de Carnaval, entre 12 e 14 de Fevereiro de 2018 e férias de Páscoa, compreendidas entre os dias 26 de Março e 6 de Abril de 2018. A estas pausas acrescentam-se os feriados nacionais e religiosos.

A descrição geral de cada uma das partes referidas está mencionada no início de cada uma delas, descrevendo-as e caracterizando-as.

PARTE 1

PROJETO DE INVESTIGAÇÃO

A ORNAMENTAÇÃO DE OBRAS BARROCAS NO
ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO EM MÚSICA

1. Projeto de Investigação

1.1. Descrição Geral

Após a realização de uma breve reflexão pelos escritos musicais do período Barroco é possível enumerar um vasto leque de fontes da época que fornecem ao leitor bases para direcionar a sua performance.

Autores como J. J. Quantz (1697-1773) ou J. Hotteterre (1674-1763) deixaram nos seus tratados autênticos guias para uma interpretação e performance musicalmente orientada e informada, fiel aos afetos, permitindo aos executantes uma aproximação com a música da época. Através destes tratados são conhecidas especificidades relacionadas com tonalidades, harmonias, dinâmicas e movimentos que auxiliam na escolha de ornamentação, articulação, timbre e cor, indo de encontro ao que J. Quantz intitula de *Bom Gosto*¹.

Deste modo está à disposição do músico a possibilidade de dotar-se de conhecimento de modo a criar uma interpretação historicamente informada acerca das obras que interpreta sob pena de o resultado final da performance ser, ou não, o mais fidedigno. Este conhecimento pode fornecer a possibilidade de compreender e interpretar corretamente a obra em estudo. (Cameira, 2016)

A flauta foi um instrumento privilegiado no período Barroco no que diz respeito à composição de repertório, sobretudo de música de conjunto². Assim sendo, o estudo de obras desta época é revelador das principais características e especificidades da música composta entre os anos 1600 e 1750 para flauta.

Enquanto aluna e professora, surgiram diversas questões relacionadas com a aprendizagem e o Ensino da música, nomeadamente da sua interpretação.

A música do Barroco, sendo exuberante e complexa nos seus processos de composição musical, transportou em mim preocupação com as suas características de interpretação, com especial ênfase na ornamentação.

¹ Conceito associado a um determinado estilo, que deve ser considerado na prática musical desta época reconhecendo a diversidade musical com respeito às regras de composição e interpretação.

² Brown (2016) justifica a predominância de repertório para música de conjunto e o consequente défice de obras para flauta solo com a possibilidade de os registos se terem perdido os registos ou pela crença dos compositores do século XVIII de que a flauta não deveria tocar sozinha, tal a sua incapacidade de criar e manter a harmonia.

Realizada uma breve observação sobre os programas curriculares em vigor das escolas onde leciono, deparei-me com a inexistência de conteúdos específicos das diferentes épocas históricas, nomeadamente relativos à ornamentação.

No seguimento desta observação, surgiu o interesse em compreender se esta questão se verifica nos restantes programas curriculares das Escolas do Ensino Artístico Especializado do país. Para além disso, este trabalho de investigação procura satisfazer a compreensão dos processos de ensinar o repertório Barroco, tentando aferir se a compreensão do estilo e suas características é uma preocupação dos docentes e atestar as ferramentas utilizadas pelos professores para a sua leção.

1.2. Objetivos de Investigação

Como referido anteriormente, este trabalho visa compreender se a exposição e assimilação, por parte dos alunos, das características estilísticas Barrocas, nomeadamente de ornamentação, são preocupações dos professores do Ensino Especializado da Música em Portugal (continental e ilhas), nomeadamente no instrumento Flauta Transversal.

Procura-se ainda saber se são utilizados métodos, modelos, ferramentas ou outros suportes orientadores no ensino e aprendizagem deste conteúdo e, caso se verifiquem, indagar quais.

1.3. Metodologias

Esta investigação propõe-se, numa primeira fase realizar uma contextualização histórica e teórica. Deste modo serão abordados diversos movimentos, tendências e conceitos, entre eles o *Movimento Música Antiga* e a *Performance Historicamente Informada*.

A relevância de refletir sobre estes prende-se com a necessidade de compreender a origem da preocupação de músicos e intérpretes em concretizar

performances baseadas na interpretação da música composta entre os séculos XVII e XVIII.

Seguidamente a contextualização irá incidir sobre aspetos da música do Barroco. Será realizada uma pequena abordagem do estilo da música Barroca e das suas especificidades, procurando abordar aspetos gerais como a escrita musical, articulação, dinâmicas, sonoridade, ornamentação, entre outros.

Uma vez que se procura, ao longo desta investigação, compreender de que forma é transmitida a música Barroca aos alunos do Ensino Artístico Especializado, dando especial ênfase à ornamentação, este tópico será aprofundado no que diz respeito à sua importância na música dos séculos XVII e XVIII e no Ensino nos dias de hoje.

Sendo este um trabalho de investigação empírica serão realizados questionários, em forma de inquéritos, a docentes da área do Ensino Especializado em Música, na vertente de Flauta Transversal, de modo a conhecer como ensinam o Barroco, que estratégias utilizam, e se abordam questões de ornamentação e improvisação no Barroco, para uma melhor compreensão do estado do Ensino e da Aprendizagem do Barroco em Portugal.

Apesar do primeiro e segundo capítulos se basearem em fontes históricas e documentação escrita, o terceiro tem como principal fonte de informação a recolha de dados através da análise de inquéritos. A análise destes inquéritos e o cruzamento dos diversos dados obtidos permite a criação de novas ideias acerca do tema em análise e, sobretudo, a possibilidade de criação de novo conhecimento acerca da temática.

A procura de dados através da pesquisa será acompanhada por uma análise e reflexão sobre Programas Curriculares de Flauta Transversal, realizada à priori. Esta análise irá basear-se em distintos programas, pertencentes a diversas escolas artísticas de Portugal (continente e ilhas), em vigor no ano letivo 2017/2018. De modo a promover equidade na análise e reflexão referidas anteriormente, serão escolhidos programas de diferentes escolas, dispostas por vários pontos do país, incluindo os de Escolas Públicas, Escola Privadas (ou cooperativas) e Escolas Profissionais.

Para a concretização desta investigação realizou-se, numa fase inicial, um levantamento de Escolas de Ensino Artístico Especializado em Música (EEAEM)

ao mesmo tempo que recolhe informações de contacto para estabelecer comunicações posteriormente.

Após esta recolha, as instituições serão contactadas para participarem nesta investigação, partilhando os seus programas curriculares ou documentos equivalentes, para posterior análise.

A análise dos programas curriculares terá por base o apuramento da existência de referências a repertório Barroco e da sua respetiva ornamentação e, no caso positivo, constatar em que níveis de Ensino.

Deste modo, todos os programas serão expostos a um inquérito base que procurará responder às seguintes questões: Mencionam repertório Barroco? Referem conteúdos de ornamentação? Estimulam a aprendizagem (da ornamentação)? Despertam para o seu uso (da ornamentação)? Sugerem métodos de Ensino/aprendizagem? Quais?

Os professores do EEAEM serão alvo de inquérito, em forma de questionário, para averiguar os mesmos pontos supracitados relativos ao estado do Ensino do Barroco em Portugal, procurando obter respostas para as seguintes questões: Considera que se deve abordar o estilo Barroco? Este estilo está presente no Programa Curricular da sua instituição? Os alunos reconhecem características do Barroco? Ensina ornamentação Barroca? Com que fundamentos? Qual a atitude dos alunos perante a aprendizagem da ornamentação?

Para fins meramente estatísticos, ambos os inquéritos apelam à referência da zona territorial do país (estruturada por NUT II)³, regime de Ensino (Público, Particular/Cooperativo ou Profissional) e respetiva instituição de Ensino. Contudo, e de modo a proteger as instituições e intervenientes, não haverá, em parte alguma do estudo, a associação de informações e conteúdos a instituições de Ensino, de modo a promover a privacidade e evitar o julgamento e o uso indevido de dados coletados na investigação.

Uma vez concluídas as duas partes mencionadas, serão recolhidos os dados, apresentados e discutidos os resultados obtidos na investigação para que seja possível tecer considerações sobre o estado do Ensino e Aprendizagem do Estilo Barroco em Portugal.

³ NUT II- Nomenclatura das unidades territoriais para fins estatísticos, que divide o país pelas por zonas territoriais.

2. Revisão de Literatura

Até meados do século XVIII a música desempenhava um papel marcadamente religioso e, como presença ativa no quotidiano da nobreza sedenta por inovações, possuía a capacidade e necessidade constante de adaptação e de inovação perante as situações e locais onde era desempenhada. Deste modo o intérprete musical desempenhava simultaneamente a função de compositor.

Antes do surgimento do Romantismo, improvisação e composição eram atividades normais para qualquer músico. Numa época em que novas peças estavam em constante demanda, ser um compositor não era nada especial, apenas parte do processo de produzir música. (Haynes, 2007. p.4 - Tradução da autora)⁴

Posteriormente, a revolução industrial, com todos os seus progressos, deu início à Idade Contemporânea e trouxe consigo um ênfase excessivo no que toca à especialização e Profissionalismo de todas as áreas da vida (Nachmanovitch, 1990). Assim sendo, a música e a sua performance, não ficaram de fora desta tendência.

Os intérpretes, desempenhavam apenas a sua função especializada (de intérprete) e desligaram-se progressivamente da prática de composição e improvisação. Consequentemente, procuraram a interpretação dos textos escritos fiel ao conteúdo nestes ilustrado e a prática da improvisação perdeu-se progressivamente. Dá-se por isso, nesta altura, uma maior valorização ao intérprete que segue religiosamente o guião musical deixado pelo compositor.

O cânone clássico é o repertório que todos conhecem do século XIX, inegavelmente belo e ao qual a maioria dos músicos dos dias atuais ainda dedicam seus talentos. Neste contexto, a obra de um compositor passa a ser vista como uma escritura (Haynes, 2007, p.5 - tradução da Autora).⁵

⁴ "Before the rise of Romanticism, improvisation and composition were normal activities for any musician. In a time when new pieces were in constant demand, being a composer was nothing special, just part of the process of producing music". (Haynes, 2007, p.4).

⁵ The classical canon is the repertoire we all know from the nineteenth century, undeniably beautiful music to which most musicians of the present day still dedicate their talents. In such a context, a composer's works came to be seen almost as scripture." (Haynes, 2007, p.5).

É certo que os progressos científicos e tecnológicos muito vieram a acrescentar à prática performativa, contudo a era da especialização trouxe um significativo afastar daquilo que era a prática comum da música nos séculos anteriores.

A revolução musical não parece ter sido gradual. Foi uma verdadeira quebra na história. As grandes mudanças no design e nas técnicas de todo o tipo de instrumentos musicais no início do romantismo, por exemplo, não foram de lenta evolução; assumiram uma rotura com o passado que se deu no espaço de menos de duas gerações (Haynes, 2007, p.5- tradução da Autora).⁵

Nos dias de hoje a performance e o Ensino revelam ainda esta tendência especializada que, embora ilustre uma preocupação com a interpretação historicamente informada, não valoriza a ornamentação livre⁶.

A música erudita surge no topo de uma hierarquia que desvaloriza a música improvisada.

Nettl afirma que:

O conceito de controlo, que caracteriza os grandes mestres clássicos, é um dos critérios principais que define uma obra-prima e relaciona-se facilmente com a noção de controlo da complexidade que sugere a analogia musical de uma classe dominante. As peças mais respeitadas no mundo da arte musical são peças longas, elaboradamente organizadas—sinfonias, óperas, concertos e talvez algumas obras maiores do repertório de música de câmara e sonatas para piano; mas raramente a lista inclui peças pequenas, que sugerem criações seguindo a inspiração do momento, tais como- impromptus, fantasias, moments musicaux, e rapsódias. Portanto, no mundo da grande arte musical a improvisação está num nível considerado inferior, da mesma forma que as expressões musicais fora desse mundo são frequentemente associadas com a prática inferior da improvisação (Nettl, 1998, p.8- tradução da Autora)⁷.

⁵ The musical revolution does not seem to have been gradual. It was truly a break in history. The major change in the designs and techniques of every kind of musical instrument at the beginning of the Romantic period, for instance, was no slow evolution; it was a rupture with the past that took place in less than two generations. (Haynes, 2007, p.5)

⁶ Ornamentação livre é o nome dado à ornamentação que surge de forma espontânea e improvisada, apesar de se guiar por regras específicas e delimitadas (encontradas nos tratados e outros documentos).

⁷ The concept of control characterizing the great classic masters is one of the major criteria of the masterwork, and relates readily to the notion of control of complexity that suggests the musical counterpart of a ruling class. The works most esteemed in the art music world are large, intricately organized works – symphonies, operas, concertos, and perhaps major chamber works and piano sonatas; but rarely would the list include short works that suggest creation on the spur of the moment, such as “impromptus”, fantasias, *moments musicaux*, and rhapsodies. So within the realm of art music,

Se, no Ocidente a música improvisada revela um peso inferior comparativamente com a música escrita, o inverso acontece no Oriente, onde é precisamente a música improvisada que se revela mais significativa para a prática musical.

O conceito de música improvisada é, por si só, criador de conflitos, uma vez que não esclarece com clareza o que é improvisar.

A improvisação é considerada por muitos autores e interpretes algo que é realizado sem regras ou pressupostos, contudo a improvisação em música é sempre guiada por processos musicais inerentes ao próprio intérprete, que se fazem representar de forma mais ou menos consciente.

O conceito popular de improvisação como “performance sem preparação prévia” é fundamentalmente enganoso. Há, de facto, uma vida inteira de preparação e conhecimento por trás de cada ideia que o improvisador executa. (Berliner, 1994, p.17 - tradução da Autora)⁹

Apesar de a interpretação musical improvisada ser, em parte, menosprezada, há defensores deste tipo de música, mesmo dentro dos músicos e interpretes ocidentais. Nettl & Russel (1998) afirmam que essa capacidade é até geradora de dualidades entre os músicos eruditos:

A ideia de que existem músicos que fazem o que querem no momento da performance é estranha para os músicos eruditos que se escandalizam por essa falta de disciplina, mas sentem-se atraídos pela sua suposta liberdade. (Nettl & Russel, 1998, p.7- tradução da Autora)¹⁰

improvisation is on a low rung, just as musicians outside the realm of art music are often associated with the inferior practice of improvisation (Nettl, 1998, p.8).

⁹The popular conception of improvisation as “performance without previous preparation is fundamentally misleading. There is, in fact, a lifetime of preparation and knowledge behind every idea that an improviser performs (Berliner, 1994, p.17).

¹⁰ The notion that there are musicians who, as it were, can do anything they want on the spur of the moment is strange to the classical musicians, who is scandalized by such lack of discipline but also attracted by its presumed liberty. (Nettl & Russel, 1998- tradução, p.7).

2.1. Movimento Música Antiga e Performance Historicamente Informada

Surgindo como uma ideologia preocupada com a performance realista da música dita antiga⁸, o *Movimento Música Antiga*⁹ é uma expressão cultural pós-moderna que surge no início do século XX como defensora de que cada período da história, para além do seu leque de repertório próprio, é ainda possuidor de recursos e características particulares. Estas características não se revelam apenas na escrita do texto musical, como ainda se traduzem em especificidades sonoras ou tímbricas, de articulação, ornamentação, dinâmica, andamento, ritmo, entre outras.

J. J. Quantz deixou vários escritos e um tratado que surge como base para músicos e musicólogos que os utilizam como uma importante fonte de informação sobre a prática musical e o pensamento do século XVIII (Reilly, 1985). Como exemplo temos o *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu Spielen*¹⁰ do ano de 1752.

O livro de Arnold Dolmetsch (1858-1946) intitulado de *The Interpretation of the Music of the 17th & 18th Centuries*, publicado em Inglaterra no ano de 1915, é um dos escritos pioneiros do *Movimento Música Antiga*, no qual podemos encontrar reflexos da iniciativa de compreender melhor a música escrita nos séculos XVII e XVIII.

Dolmetsch, ao mesmo tempo que cultivava o interesse pelas características estilísticas, avivou a utilização de instrumentos como o alaúde ou a flauta doce. Esta recuperação ilustra que, para além da curiosidade de estilo surge também o gosto pela redescoberta dos instrumentos, até aquele momento esquecidos ou guardados em museus pelo seu valor decorativo. São ainda exemplos de outros instrumentos recuperados o cravo, por Wanda Landowska (1879-1959), que reavivou ainda algum repertório, sobretudo de Bach.

O desejo de utilizar estes instrumentos apelou à cópia e recriação dos mesmos, o que permite aos intérpretes dos dias de hoje a opção pela performance de

⁸ Entende-se como *Música Antiga* a música ocidental produzida entre a idade média até meados do século XVIII.

⁹ *Movimento de Música Antiga* pode ser também referenciado como MMA.

¹⁰ Versão em Inglês: *On Playing the Flute*.

repertório antigo em instrumentos antigos (para os quais as obras foram originalmente compostas) ou nos instrumentos modernos (Lima, 2016).

É dentro desta nova filosofia, defensora de uma música autêntica, que em 1930 surge a primeira escola dedicada ao Ensino e à pesquisa da Música Antiga, (Peres, 2014) dentro dos moldes da interpretação historicamente informada. Assim sendo, a *Schola Cantorum Basiliensis* surge na Suíça e teve como principais objetivos a procura e o Ensino dos diferentes processos de ação artística, fundamentados historicamente. É com o aparecimento desta instituição que se cria o paradigma para todas as instituições deste tipo até aos dias de hoje, com o acolhimento de alunos para aulas teóricas e práticas, conferências e concertos.

Ina Lohr (1903-1983), uma das fundadoras da escola, afirma que o objetivo da Schola em Basel era encontrar... repostas - primeiro internamente, depois publicamente- para os problemas da música do passado para então por os resultados a serviço da prática musical dos nossos dias (Fabian, 2003, p.57- tradução da autora).¹¹

Posteriormente a esta academia surgiram outras e novos grupos, como é o exemplo da *Academy of Ancient Music*, criada no ano de 1973, com o intuito de estudar música de várias épocas, desde a Medieval à Romântica, interpretando obras de vários compositores tais como Purcell, Handel ou Corelli (Stowell, 1999).

É constante a procura de novas informações que sustentem uma forma de tocar idêntica à que se manifestava na época passada, contudo são estas mesmas pesquisas que espelham a dificuldade na aproximação dessas características, devido a obstáculos que se demonstram pelas consequências do passar dos tempos.

Não pensamos muito a respeito, mas de fato, estas velhas peças não foram escritas para nós. Ninguém lá atrás sabia como nós seríamos, que tipos de instrumentos tocaríamos, ou o que esperaríamos da música. De fato, eles nem imaginavam que estaríamos a tocar estas peças. Então, um pouco de adaptação é necessária para que sua música nos sirva (Haynes, 2007, p.9- tradução da Autora).¹²

¹¹ The aim of the Schola at Basel was to find ... answers – first internally, then publicly – to the problems of old music and then to put the results at the service of today's musical practice. dias (Fabian, 2003, p.57)

¹² We don't think about much, but in fact those old pieces were not written for us. Nobody back then knew what we would be like, what kinds of instruments we would be playing, or what we would expect from our music. In fact, they didn't even know we would be playing their pieces. So, a little adaptation is called for to fit their music to us." (Haynes, 2007, p.9)

Apesar de existir uma aproximação das características, pela utilização dos instrumentos do passado, aliando à execução destes a performance guiada pelos tratados e outras fontes que servem de base para a interpretação, esta nova performance terá um contexto primitivo, com narrativas distintas.

Mais se acrescenta que estas apresentações, por se tratarem de representações do passado nunca irão assumir o contexto espontâneo da época anterior, assumindo e refletindo as realidades, influências e experiências do intérprete do presente e também do ouvinte.

Verificando-se esta condição que restringe a capacidade de executar com a máxima veracidade a música antiga, surge a designação de *Performance Historicamente Informada*¹⁶. Com a adoção deste termo pressupõe-se o assumir da inevitabilidade que a performance com autenticidade é uma ideologia utópica. Por mais elementos que se reúnam na pesquisa para uma execução da música antiga, o resultado será sempre contemporâneo. (Peres, 2014)

A *Performance Historicamente Informada* defende também que os processos de composição não são suscetíveis a um progresso linear e constante, afastando a ideia que os compositores são um melhoramento e superação dos seus antecessores.

Bach não tentava escrever como Beethoven e fracassou; Atenas não foi uma tentativa relativamente malsucedida de produzir Roma. A história da arte só pode ser vista como uma espécie de evolução darwiniana se nos lembrarmos de uma condição essencial: a evolução depende do princípio da adaptação ao meio ambiente. Os objetivos de um (trabalho de) Vivaldi são bem diferentes dos de Mozart, Beethoven ou Paganini; e compará-las é gratificante apenas no contexto das diferentes metas artísticas. Mais importante de tudo, a teoria evolucionista desfaz-se quando está associada a juízos de valor. Uma suposição comum entre os músicos é que a arte evolui numa linha contínua para a perfeição do presente. Isso implica que o mundo da arte hoje deve ser o melhor de todos os mundos possíveis- uma conclusão com a qual a maioria das pessoas acharia difícil concordar (Goodman 1976, p. 117 - tradução da autora)¹³.

¹⁶ *Performance Historicamente Informada* pode ser apresentada pelo acrónimo PHI ou HIP (*Historically Informed Performance*).

¹³ Bach was not trying to write like Beethoven and failing; Athens was not a relatively unsuccessful attempt to produce Rome". The history of art can be seen as a kind of Darwinian evolution only if we remember one essential condition: evolution depends on the principle of appropriate adaptation to environment. The goals of a Vivaldi concerto are quite different from those of Mozart, Beethoven, or Paganini; and to compare them is rewarding only in the context of their differing aims. Most important of all, the evolutionary theory breaks down when it is associated with value judgements. A common assumption among musicians is that art evolves in a continuous line to the perfection of the present. This implies that the world of art

Nesta linha de pensamento, a música que é produzida, como imitação e reprodução da música antiga, está sujeita à interpretação de cada instrumentista, podendo, através da mesma base textual, acontecer a reprodução de interpretações distintas. Apesar desta possível e inevitável diferença entre as interpretações todas elas podem ser “corretas”, uma vez devidamente fundamentadas, estando apenas sujeitas à personalidade e interpretação de cada identidade performativa.

Podemos identificar nas práticas atuais da interpretação da Música Antiga, uma série de características que (...) defendem a existência de várias linguagens simultaneamente (não há a forma “correta” de se abordar um determinado repertório). Assim cada repertório tem o seu “campo linguístico”, mas não existe uma única leitura possível. O músico mune-se do máximo de informação sobre a obra, mas cada interpretação seguirá seu caminho próprio (Peres, 2014, p.13).

Podemos referir ainda como diferença na performance historicamente informada, em comparação com a prática antiga, a visível tendência para uma performance ligada às salas de espetáculo e gravações, contrastante com a prática quotidiana de recreio dos séculos XVII e XVIII.

O colapso dos horizontes temporais e a preocupação com a instantaneidade surgiram em parte em decorrência da ênfase contemporânea no campo da produção cultural em eventos, espetáculos, happenings e imagens mídia. Os produtores culturais aprenderam a explorar e usar novas tecnologias, a mídia e, em última análise, as possibilidades multimídia. comunicação, parece carecer de todo impulso vanguardista ou revolucionário, levando muitos a acusar o pós-modernismo de uma simples e direta rendição à mercantilização, à comercialização e ao mercado (Foster in Harvey, 1994, p.9).

Apesar de, nas últimas décadas, a PHI assumir um papel de grande importância no panorama musical português e mundial, existem opiniões diversificadas sobre esta temática (Lima, 2016).

Surgem, portanto, discussões envoltas do instrumento a utilizar e das características estilísticas como o som, vibrato ou fraseio musical. Se por um lado,

today must be the best of all possible worlds - a conclusion most people would find difficult to agree with (Goodman 1976. p. 117 tradução).

os adeptos do *Movimento de Música Antiga* procuravam soluções para se aproximarem da perspetiva estilística da música Barroca, os discordantes desta prática defendem a utilização de características sonoras ricas em vibrato e harmónicos ou grandes frases melódicas. Artaud (1998) refere-se a esta divergência como um novo problema estético dos instrumentistas contemporâneos.

Harnoncourt, (1993) é apologista de uma interpretação baseada nas fontes históricas disponíveis:

O músico contemporâneo deverá certamente perguntar-se a si próprio se realmente não haverá outra forma de honestamente chegar a um acordo com as obras de Bach senão rendendo-as ao estilo e com as fontes do romantismo tardio. Parece absurdo que hoje [...] insistamos em interpretar e ouvir uma obra de 1729 no espírito e com as fontes musicais de 1870. Deverão existir outras abordagens que melhor correspondam ao nosso próprio tempo. (Harnoncourt, 1993 in Lima, 2016, p.37).

Artaud (1998) partilha da mesma opinião de Harnoncourt, acrescentando ainda que “não é obrigatória a utilização de instrumentos antigos para a performance de peças dessa época, afirmando que a característica de maior realce na interpretação das obras é o espírito atribuído a cada uma delas”.

Mas se o MMA influenciou vários músicos e intérpretes, as opiniões entre flautistas e teóricos da flauta divergem, pelo que alguns destes assumem papéis contrários aos citados anteriormente, assumindo que, no caso de se utilizar uma flauta moderna para interpretação, se deve fazer o uso das características desta flauta (moderna) e não procurar a imitação da flauta barroca. (Lima, 2016).

Esta corrente não aprova o facto de se reduzir ou limitar o instrumento atual à utilização apenas daqueles recursos característicos do seu antecessor (na procura de uma espécie de imitação) por tal não fazer jus ao instrumento tal como é atualmente. Desta ideia resultaria uma interpretação em que o instrumentista pôde recorrer a todas as características atuais possíveis de um instrumento moderno, mas que não se enquadra no estilo interpretativo dessa obra e da sua época. Estes instrumentistas defendem, então, que um tipo de execução historicamente informada, em que são utilizados recursos expressivos e estilísticos da época, deverá apenas ser utilizado num instrumento pertencente à época correspondente. (Lima, 2016, p.39)

Verificando-se esta dualidade podemos encontrar nas performances atuais de diversos intérpretes reflexos das distintas opiniões, resultando em performances de obras da época utilizando a flauta moderna ou a flauta Barroca e fazendo diferentes usos das potencialidades de cada uma delas.

2.2. A Música Barroca

Para que seja possível a compreensão dos processos de musicalização com base nos registos históricos, é importante referir, ainda que na generalidade, o que é a música barroca. Segue-se, por isso, neste capítulo, uma breve referencia a características gerais da música composta e tocada nesta época, seguindo como linhas orientadoras e basilares os escritos de Johann Joachim Quantz (1697-1773) e Jacques Hotteterre (1674-1763), ambos músicos, compositores e intérpretes que deixaram registos da sua visão da música barroca, escritos nesta época e que prevalecem até aos dias de hoje, como verdadeiros manuais e guias para a interpretação da música dos séculos XVII e XVIII.

A música Barroca não está historicamente delimitada por fronteiras temporais específicas, mas podemos considerar como aceitáveis as compreendidas entre os anos de 1600 e 1750. Dá-se como início deste ciclo o surgimento do género musical operático, e a morte de Johann Sebastian Bach, como o momento em que este termina.

Esta circunscrição temporal, apesar de não representar com exatidão o momento de início e fim da época referida, é aceite por musicólogos como *fronteiras cómodas que permitem organizar este período*, (Platzer, 2009). Obras escritas antes desta época, são normalmente categorizadas como pertencentes a um Barroco inicial e, as escritas após este período, designadas como obras de um Barroco tardio, ou de transição.

O termo *Barroco* é oriundo da História da Arte e começou apenas a ser utilizado em meados do século XIX como caracterizador de uma música dotada de sentido musical e expressão, usada como veículo de transmissão de sentimentos. Contrastando com a ideologia da época passada (Renascimento), o Homem valoriza a sua pessoalidade, personalidade e sentimentos, cultivando paixões, afetos e fantasias:

É a época que viu generalizar-se a junção de um sentido extra musical a uma partitura; a música é uma linguagem e os seus sons, tanto pela sua disposição sonora como pela escrita, representam algo (...). A simbólica sonora, o figuralismo musical, são duas expressões que remetem para esta mesma ideia: a música está destinada a representar as paixões da alma e tudo é feito para o conseguir: escolha das tonalidades, dos tempos, dos instrumentos, dos ornamentos. Estas paixões podem ser variadas, mutáveis e, por vezes, contraditórias. (Platzer, 2009, p.202).

Muitas vezes descrita como uma música de harmonia confusa, pouco natural e repleta de dissonâncias e irregularidades (Rousseau in Michels, 2007), a música barroca procurou criar modelos que possibilitassem a aplicação de todas as suas intenções expressivas de forma simples e clara, de modo a facilitar a sua compreensão.

Assim sendo, a ópera, o concerto e a sonata surgem como reflexo dessa mesma preocupação. Se a primeira, de domínio vocal, expressa paixões com o auxílio da mensagem dita em palavras, os dois seguintes conseguem-no através de um esquema puramente instrumental, procurando estabelecer diálogos, maioritariamente tensos, entre instrumentos e linhas melódicas (inclusive dentro do mesmo instrumento).

Esta expressividade musical manifesta-se por vezes incrédula pelos dizeres da religião cristã, pelo que a música barroca procura uma organização racional, afastada dos valores admoestativos da igreja. Na verdade, a música do período Barroco revela excentricidade e é tendencialmente exagerada nos impulsos sentimentais:

Também as paixões do ser humano (Hobbes: o Homem como lobo do Homem) só podem ser governadas através de uma ordem racional. Isto leva a elevadas estilizações da vida e da arte. A nova consciência determina igualmente a relação com a natureza. Não são a tradição e a fé que conduzem à nova imagem cosmológica mas sim o empirismo e a crítica, inspirados pela convicção de um todo harmónico: Copérnico, Galileu e Kepler demonstram que a Terra não é o centro do Universo; Descartes, Pascal e Espinosa ensinam uma ética e uma moral simultaneamente humanas e racionais (Michels, 2007, p.301).

As entidades da igreja tentam combater esta tendência humanamente expressiva ao definir o estilo de Palestrina (1525-1594) como o estilo eclesiástico a adotar doravante. Contudo os compositores contornam esta norma criando novas formas musicais como a cantata ou a oratória que surgem como evolução da música de Palestrina.

2.2.1. Interpretar Música Barroca

Uma vez afastada a prática improvisativa dos processos de interpretação, são as fontes históricas como, tratados ou métodos¹⁴, que fornecem aos intérpretes dos dias de hoje ferramentas para que possam basear as suas interpretações de forma guiada e procurando sintonia com o período em análise. Com o evoluir da tecnologia surgem outras formas de registo de conhecimento, como são exemplo as gravações em formato áudio (e posteriormente vídeo) que muito contribuem para que a absorção e troca de conhecimentos das práticas interpretativas seja possível.

São vários os estudos sobre esta temática realizados recentemente por músicos e musicólogos, surgindo como reflexo da influência do Movimento Música Antiga. Estes são-nos apresentados de diferentes formas: se por um lado há os que sugerem uma edição ou transcrição da partitura, com anotações temáticas, há, por outro lado, quem prefira fornecer ao leitor um guia orientador da interpretação (Lima, 2016). Como exemplos desses estudos, e para o caso concreto do instrumento flauta transversal, temos o estudo de Manuel Morales Fernández, denominado de *La aportación de Tromlitz: estudio comparativo y aplicaciones prácticas* (2011), no qual o autor compara vários tratados do século XVIII e os aplica em interpretações para obras da época referentes a flauta. Trevor Wye, no seu mais recente livro intitulado de *Flute Secrets- Advice for students, teachers and professionals* (2017) deixa exemplos de ambas formas de compreender a música composta entres os séculos XVII e XVIII, uma vez que apresenta uma espécie de guião, organizado por temáticas específicas, com exemplos práticos das suas sugestões (edição de partituras).

¹⁴ Pode ser consultado uma lista de Fontes Históricas escritas (tratados e métodos) no anexo 1.

Seguem-se algumas das características marcantes na interpretação da música barroca, tendo em conta a realização de uma performance historicamente informada. Contudo é de salientar que não será apresentada uma pesquisa com o intuito de assentar um documento orientador para a performance, mas apenas de contextualização desta temática.

Apesar de em muito auxiliar o estudo, estas e outras direções estilísticas que podemos encontrar em diversos escritos, não são exatas, pelo que *não fornecem indicações de como deveria soar esta música* (Lim, 2004), transmitindo apenas sugestões que são sujeitas à interpretação de cada músico ou intérprete.

2.2.2. O Estilo Barroco

A música barroca caracteriza-se principalmente pelo *princípio do conflito* (Wye, 2017). É a contraposição de ideias musicais de tensão e de relaxamento harmónico que melhor descreve a música de meados dos séculos XVII e XVIII. Esta tensão é por vezes demonstrada com o choque criado na própria harmonia e, noutras vezes, com o uso de ornamentação.

O diálogo entre instrumentos e vozes (muitas vezes dentro do mesmo instrumento) contribui para a textura auditiva de tensão e relaxamento. Podendo ser realizado de várias formas distintas, são nos acompanhamentos (no caso da flauta) que podemos verificar o uso de baixos de suporte da melodia principal: o baixo contínuo e o *obligato*. No primeiro tipo, o baixo surge escrito como uma linha de suporte da frase harmónica e é reforçado e preenchido por uma segunda linha, composta pelo intérprete de forma espontânea, em articulação com a primeira. Já no segundo tipo (*obbligato*), são apresentadas duas linhas escritas que devem ser respeitadas, de modo a criar um efeito de três vozes:

A parte de obbligato deve ser tocada conforme está escrita, de modo a conceber o efeito total da composição. (...) De facto, uma sonata com baixo obbligato é um trio (com três partes): o acompanhamento (realizado em teclado) da mão esquerda, o acompanhamento da mão direita

e a parte da flauta, criam um equilíbrio com três vozes solistas. (Wye, 2017, P. 110- Tradução da Autora)¹⁵

Mas não só da harmonia vive o contraste de sensações musicais no Barroco. A ornamentação é também profundamente responsável pelo oscilar de tensões. Este tópico será alvo de considerações mais profundas e detalhadas num capítulo posterior.

O uso de silêncios na música, por notas mais curtas, mais pontuadas ou de dinâmicas diminutas contribuem também para esta sensação de movimento criada através dos contrastes de tensão e alternância de vozes. Deste modo, a articulação, agógica e dinâmicas musicais são fatores incontornáveis na identificação e caracterização da música barroca.

2.2.3. A Escrita Musical

É evidente, através da observação das partituras do período da música barroca, a simplicidade da escrita do texto musical. Normalmente nestas apenas estão referenciadas as notas consideradas, pelos compositores, basilares para a interpretação da obra, deixando para o executante (tantas vezes o próprio compositor), espaço e liberdade para a interpretação da obra, realizada com contrastes dinâmicos (quando possível), de fraseio ou articulação, com apontamentos de ornamentação, entre outros.

A notação barroca é como uma estenografia, algo que poderia ser chamada de escrita "superficial". Os compositores Barrocos raramente incluíam marcas para indicar fraseado, por exemplo, ou dinâmicas, desenho de notas, flexibilidade de tempo, e subtilezas do ritmo. Variações deste tipo estão implícitas no estilo e, portanto, eram executadas pelos músicos naturalmente (Haynes, 2007, p.4- tradução)¹⁶.

¹⁵ An obligato part is one which must be played as it is written in order to realise the effect of the whole composition. (...) In effect, a sonata with obligato keyboard is a trio (with three parts): the keyboard's left-hand part, the right-hand part and the flute part, together forming three independent solo voices in balance. (Wye, 2017, P. 110)

¹⁶ Baroque notation is like shorthand, a quality known in the trade as "thin" writing. Baroque composers rarely included marks to indicate phrasing gestures, for instance, or dynamics, note-shaping, flexibility of tempo, and subtlety of rhythm. Variable of that kind are implied in the playing style, however, so performers supplied them as a matter of course. (Haynes, 2007, p.4).

Os sinais usados na época requerem do intérprete dos dias de hoje uma pequena reflexão para que seja possível a sua interpretação, mas na era do Barroco esta prática não era necessária. O uso de apontamentos para embelezamento da música estava interiorizado por compositores e intérpretes, que facilmente identificavam os locais (na música) onde usar recursos estilísticos.

Após o debruçar sobre fontes históricas da época, podemos entender os significados da escrita musical que acaba por se tornar intuitiva e fluir naturalmente ao estilo da obra.

Trevor Wye atesta este pensamento ao declarar o seguinte:

As chamadas “regras” dessa música não foram inventadas para que nós (intérpretes) as seguíssemos; elas foram escritas como um registo da prática musical do século XVIII. Os artistas modernos podem achar que em vez de aprender uma nova linguagem, as regras apenas irão reforçar aquilo que estes sentem instintivamente. Quando o artista moderno está familiarizado com estas (regras), ele irá perceber que a maior parte delas são simples senso comum¹⁷. (Wye, 2017 p.110- tradução da autora)

A distribuição da música por compassos específicos torna-se também um elemento a realçar na escrita da música Barroca. Se, na maior parte dos casos, o tempo forte será aquele que surge como primeiro tempo no compasso, noutros casos essa regra não se verifica. Na interpretação de música barroca a escrita da harmonia deve também ser tomada em conta para a realização de acentuações, de modo a salientar momentos frásicos específicos em detrimento de outros.

2.2.4. Andamentos e Ritmos

A escolha das figuras rítmicas apresentadas no início das obras (ou andamentos) e as indicações de andamento influenciam também a performance. Após a deliberação de uma velocidade, associada a uma figura rítmica, como

¹⁷ The so-called “rules” of this music were not invented for us to follow; they were written down as a record of current 18th century performing practice. Modern performers may find that instead of having to learn a new language, the rules may only be reinforcing what they already know or instinctively feel. When the modern performer is familiar with them, they will find that much of it is simply common sense. (Wye, 2017, p. 110)

confortável e apropriada ao andamento (parte da obra), essa figura servirá, na maior parte dos casos, como base para a escolha da velocidade dos andamentos seguintes, mantendo-os interligados.

As figuras escolhidas para as obras concedem-se um carácter específico que em muito influencia o espírito da performance. Por exemplo, no caso de figuras pontadas de um tempo (galopes), este ritmo adiciona à obra musical um sentido de movimento e de leveza que não pode ser contornado pelo intérprete.

2.2.5. A Articulação

Como referido anteriormente, a música do Barroco procurava exprimir as emoções e sentimentos através dos sons. Deste modo, as frases musicais expressam aquilo que pode ser dito por palavras. Nesta linha de pensamento, a articulação do texto dá sentido à ideia que se procura exprimir.

Na música, este sentido de expressão é ilustrado com o uso de articulação (realizada com a língua). *As ligaduras, articulações e staccatos ajudam a atribuir um sentido à frase*¹⁸. (Wye, 2017-tradução).

No uso de articulação são associadas intrinsecamente características relativas à dinâmica. No caso das ligaduras, normalmente estas são tocadas em diminuendo (da primeira nota em relação à última) de modo a conferir à nota inicial (ou notas) maior importância e relevo do que as que se sucedem, causando um contraste dinâmico e estabelecendo uma proporção entre as notas.

2.2.6. A Dinâmica

Como referido anteriormente, a escrita da música barroca não assumia muitos dos pormenores de interpretação. Verificando-se a mesma situação também no que diz respeito à dinâmica. Assim sendo, a dinâmica tornava-se (no Barroco) parte da interpretação e composição do próprio intérprete.

¹⁸ The use of slurring, tonguing and staccato help to convey the meaning to a phrase. (Wye, 2017)

Nos dias de hoje, algumas das partituras são já editadas com sugestões de ornamentação, deixadas pelos próprios editores. Apesar disso, o músico pode escolher a dinâmica a usar, muitas vezes influenciado pelo entusiasmo da interpretação da obra. A harmonia e melodia são fatores a ter em conta na escolha da dinâmica a utilizar ao longo da performance.

2.2.7. A Sonoridade da Flauta Barroca

A flauta usada no período Barroco apresentava uma estrutura diferente da utilizada nos dias de hoje. A flauta era composta por várias partes, entre elas a cabeça, o corpo e a pata, sendo que o corpo poderia ser também ele dividido. Esta necessidade de divisão do instrumento deve-se sobretudo às variações de afinação existentes durante os séculos XVII e XVIII. Esta variação era considerável e verificava-se entre localidades e distintos instrumentos, pelo que as diversas partes constituintes da flauta apresentavam características diferenciadas, de modo a facilitar o acerto de afinação necessário.

Trevor Wye afirma que:

A afinação da nota Lá na Europa variava desde os 386Hz (aproximadamente a nota Sol natural em termos modernos) até aos 415Hz (Sol#), subindo para 430Hz e todas as afinações existentes entre estas. Mais tarde, subiu ainda até aos 460Hz. Para o intérprete, estas variações requeriam uma embocadura de grande flexibilidade- e um grande número de corpos extra ou flautas!¹⁹ (Wye, 2017, p.109- Tradução).

Em Portugal, a presença deste instrumento de sopro está pela primeira vez documentada no século XVII no Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra (Andrade, 2005), associada a práticas instrumentais dentro de igrejas, mosteiros e catedrais.

Nos dias de hoje, são usadas flautas (flauta transversal²⁰) constituídas através de outros materiais para além da madeira como são exemplo o ouro, prata ou platina que, por consequência dos processos de evolução revelam ser possuidoras de características físicas e sonoras distintas. Deste modo, o som de uma flauta

¹⁹ The pitch of A around Europe was variously from 386Hz (roughly G natural in modern terms) to 415Hz (G#), up to 430Hz, and all the pitches in between. Later still, it rose to the 460Hz. For the performer, it required an embouchure of great flexibility- and a number of extra joints or flutes! (Wye, 2017, p.109)

²⁰ Flauta transversal é a modernização da flauta traverso pelo sistema de Theobald **Boehm**.

antiga é variável e inconfundível com o som da flauta moderna, pelo que, não é possível imitar na totalidade uma interpretação barroca numa flauta moderna. As diferenças são perceptíveis sobretudo a nível do som e timbre.

Trevor Wye caracteriza a flauta de Boehm como:

A flauta barroca tem um pequeno orifício de embocadura e dificilmente é coberto pelo lábio inferior, ao contrário da flauta de Boehm. O som de Boehm é mais amplo, maior e permite, de acordo com a preferência do intérprete, o uso de mais harmónicos ou cores. É mais fácil ser ágil uma vez que é possível articular mais rapidamente; consegue-se executar saltos entre grandes intervalos facilmente; permite tocar grandes passagens articuladas com grande alcance sonoro, o suficiente para ser ouvido numa grande sala de concerto; a sua sonoridade e afinação são mais uniformes em todas as tonalidades. (Wye, 2017, p.121-tradução da autora)²¹

Este é um tema muito discutido por músicos e intérpretes que defendem diferentes pontos de vista sobre o uso da flauta transversal moderna na performance de obras de época barroca.

2.2.8. A Ornamentação

A appoggiatura é o ornamento mais importante da música: cria tensão e relaxamento
(C.P.E. Bach in Neumann, 1983. P. 113- Tradução da Autora)²²

Em muitos casos, o cravo influenciou a prática musical interpretativa. Incapaz de realizar dinâmicas, o cravo viu na ornamentação um meio de salientar e evidenciar secções musicais em compensação a outras que pretendesse camuflar (Wye, 2017). A tensão e o relaxamento musical eram realizados através de apontamentos de ornamentação que adicionavam à música um carácter específico e particular.

²¹ The Baroque flute has a small embouchure hole and is hardly covered by the lower lip, unlike the Boehm flute. The tone of the Boehm is broader, bigger and can, according to the player's preference, use more harmonics or colour. It is easier to be agile as it speaks faster; it can leap large intervals easily; it can play articulated extended passages quite loudly, enough to be heard in a large concert hall; its intonation and tone are more even in all keys. (Wye, 2017, p.121)

²² The appoggiatura is the most important ornament in our music: it creates tension and release C.P.E. Bach in Neumann, 1983, p.113).

Estes apontamentos musicais, tão característicos do Barroco baseavam-se no uso de appoggiaturas, trilos, vibrato (batimento de dedos- *flattement*) e ordentes que, para além de acrescentar movimento à música, a embelezam sucessivamente e diferenciadamente.

As appoggiaturas podem surgir neste tipo de música de três distintas formas: como nota de passagem (realizada como nota de passagem com de intervalos de terceira); como repetição da nota real; ou como nota de passagem (usando a nota superior) (Hotteterre in Deza, 2005)

Os trilos são outro tipo de ornamentos, usados com os mesmos propósitos das appoggiaturas e adicionam à música uma ideia de resolução da frase musical, proporcionando elegância às cadências. Trevor Wye, no seu livro *Flute Secrets* (2017) faz o seguinte paralelismo acerca da elegância dos trilos em cadências:

O trilo espelha a cortesia Barroca- quando um cavalheiro deseja abandonar a presença de uma senhora ele deverá fazer uma vénia usando a perna esquerda à frente como o princípio de um arco. Enquanto se curva, ele deve dizer “Senhora, eu sou o seu humilde e obediente servo”, e depois (...) ele deverá dar três passos a caminhar para trás antes de lhe virar as costas. O trilo, deste modo, é a presença elegante de um fim de frase. (Wye, 2017, p.110- Tradução da Autora)²³

Este autor afirma, ainda sobre os trilos, que estes devem ser realizados dando maior importância à musicalidade do que propriamente à velocidade do trilo em si, tornando o trilo um elemento expressivo.

O ritmo deve também ser considerado na performance deste elemento de ornamentação, procurando a igualdade rítmica, sonora e tímbrica, quer a nota real, quer a nota usada para a execução do trilo (normalmente, mas nem sempre, a nota superior).

Apesar de o Vibrato ser considerado, nos dias de hoje, um conceito relativo ao som, este espeto não está evidenciado no tópico anterior que aborda esta mesma temática (A sonoridade da Flauta Barroca) por, no século XVIII ser utilizado como um ornamento (Wye, 2017). Assim sendo, o vibrato é usado no Barroco com

²³ The trill mirrors Baroque courtesy- when a gentleman wished to leave the presence of a lady he would *make a leg* by placing his left leg forward as a prelude to a bow. As he bowed, he might say ‘Madame, I am your most humble and obedient servant’, and then (...) he might walk backwards three paces before turning his back on her. The trill, therefore, is an elegant exit to a phrase. (Wye, 2017, p.110).

os mesmos propósitos de outros tipos de ornamentação, como por exemplo os trilos, que procuram embelezar a música com subtileza.

3. Importância da Ornamentação no Ensino

Aprender a ornamentar significa também estar em controlo do fraseado musical. Neste sentido, a ornamentação pode ajudar a desenvolver capacidades musicais interpretativas e a sua utilização na performance revela um conhecimento estilístico que não é de desprezar.

Autores como D. Bailey (1992) ou Neumann (1983) descrevem nas suas publicações a importância da improvisação e ornamentação na performance do Barroco.

O primeiro autor revela preferência pela a improvisação, afirmando que esta esteve sempre presente melódica ou harmonicamente na performance musical e implícita na ornamentação. Faz ainda uma correspondência com o tratado²⁸ do compositor J. D. Heinichen (1623-1729), onde conclui que *embora hoje haja um avanço extraordinário das correntes interpretativas historicamente informadas, estaremos ainda longe de atingir a liberdade musical e interpretativa da época.*

O segundo autor, Neumann, caracteriza a ornamentação como um elemento fundamental na interpretação da música da época, considerando-a fulcral para manter o andamento com carácter flexível e sugerir leveza e espontaneidade rítmica e melódica.

Temáticas como ornamentação e improvisação não estão presentes nos programas curriculares em voga e a prática destes em sala de aula é pouco frequente, contudo são vários os autores que abordam os efeitos destes parâmetros nos processos de aprendizagem. São exemplos destes Gordon (2000) ou Caspurro (2006). Ambos autores defendem que a improvisação é um ato de significação que permite estabelecer novas relações sobre os conteúdos aprendidos e compreendidos e, que por essa mesma razão, possibilita a ornamentação.

Azzara, no ano de 2002, publica um artigo no *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, denominado por *Improvisation*, no qual enumera vários aspetos positivos que a improvisação pode trazer para o Ensino e aprendizagem da música. Neste artigo o autor conclui que esta prática conduz a

uma melhoria da compreensão musical e permite ao executante uma performance expressiva e espontânea das suas ideias musicais (Ferreira, 2011), melhorando os processos de aprendizagem e facilitando a ornamentação.

É indiscutível a ligação da ornamentação à improvisação no período Barroco e, falar de uma destas temáticas descurando a outra seria errado, uma vez que estas surgiram por si só como causa e consequência. A ornamentação surge como um recurso estilístico usado para realçar determinadas intenções musicais, gerada através da improvisação ao mesmo tempo que a improvisação é concebida para modificar o discurso sem alteração da base harmónica e melódica, criando deste modo a ornamentação.

Deste modo, a ornamentação revela-se intrinsecamente ligada à improvisação no que diz respeito à performance do Barroco e ilustra um domínio do texto e estilo musical que em muito influencia a qualidade da performance, auxiliando no desenvolver da expressividade e musicalidade.

Apesar da improvisação ser reconhecida e valorizada no universo da música ocidental, esta é percecionada como uma especificidade de determinados contextos musicais, como por exemplo do Jazz (Ferreira, 2011).

4. Ensino Artístico Especializado em Música

Entende-se por Ensino Artístico Especializado a formação escolar de nível básico e secundário que proporciona aos alunos, com vocação para as áreas específicas, a aquisição de conhecimentos e técnicas especializadas, de modo a desenvolver as suas aptidões artísticas.

O Ensino Artístico Especializado em Música procura o aprofundamento das competências musicais dos indivíduos a nível teórico e prático de modo a que possam dominar a um nível avançado a execução de instrumentos²⁴.

Podendo ser lecionado em escolas públicas, particulares e cooperativas ou profissionais. Estes cursos abrangem os seguintes níveis:

Níveis do Ensino Artístico Especializado em Música	-Nível Básico ²⁵ -1º Ciclo, 2º Ciclo e 3º Ciclo; -Nível Secundário ²⁶ ; -Nível Profissional ²⁷ .
---	---

Apesar de não estar incluído no programa do Ensino artístico, a maior parte destas escolas proporciona a aprendizagem musical desde os níveis da iniciação.

Indo ao encontro dos objetivos específicos e necessidades das escolas e alunos, estes cursos podem ser frequentados em três regimes ²⁸ , com características distintas:

Regimes do Ensino Artístico Especializado em Música	-Regime Integrado (as disciplinas de Ensino geral e artístico são lecionadas na instituição de Ensino geral, com níveis de correspondência ao escalão etário);
--	---

²⁴ Segundo a Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional (2018).

²⁵ Os cursos básicos do ensino da música equivalem ao Nível 2 do (Quadro Nacional de Qualificações (Portaria nº 789/2009, de 23 de julho).

²⁶ Os cursos básicos do ensino da música equivalem ao Nível 3 do Quadro Nacional de Qualificações (Portaria nº 789/2009, de 23 de julho).

²⁷ Os cursos básicos do ensino da música equivalem ao Nível 4 do Quadro Nacional de Qualificações (Portaria nº 789/2009, de 23 de julho).

²⁸ Regimes do ensino podem ser também referenciados como modalidades de ensino (Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional, 2017)

-Regime Articulado

(as disciplinas de Ensino geral são lecionadas numa escola distinta das disciplinas de Ensino artístico, e revelam graus de obrigatoriedade curricular de correspondentes à faixa etária);

-Regime Supletivo

(os alunos frequentam as disciplinas do Ensino artístico especializado na escola de Ensino artístico, independentemente das habilitações ou idade que possuam).

Em Portugal, o Ensino Artístico Especializado é administrado por entidades específicas e competentes para o efeito. No caso das instituições do continente a tutela cabe a organismos regionais da DGESTE (Direção Geral dos Estabelecimentos Escolares) e, nas regiões autónomas, esta gestão cabe a organismos locais próprios, assumindo a totalidade de sete organismos que apresentam a seguinte divisão:

Entidades administradoras do Ensino	Portugal Continental:
	Norte: Direção de Serviços Região Norte (DGESTE); Centro: Direção de Serviços Região Centro (DGESTE); Lisboa e Vale do Tejo: Direção de Serviços Região de Lisboa e Vale do Tejo (DGESTE); Alentejo: Direção de Serviços Região do Alentejo (DGESTE); Algarve: Direção de Serviços Região do Algarve (DGESTE).
	Regiões Autónomas:
	Açores: Direção Regional de Educação dos Açores; Madeira: Secretaria Regional de Educação da Madeira.

A cada uma das entidades expostas anteriormente está encarregue uma escola ou conjunto de escolas de Ensino artístico especializado em música que serão apresentadas no tópico seguinte.

4.1. Instituições de Ensino Artístico Especializado em Música

Estão divididas pelas sete entidades de administração do Ensino mais de 100 Instituições de Ensino Artístico Especializado em Música²⁹, com distribuições irregulares por todo o país.

Para a realização deste projeto de investigação procurar-se-á realizar uma pesquisa que abranja as diversas zonas de Portugal Continental e regiões autónimas (Madeira e Açores).

A primeira parte deste capítulo de investigação irá debruçar-se sobre os Programas Curriculares de diferentes tipos de escolas, procurando analisar programas de escolas públicas, privadas (com tutela do Ministério da Educação) e escolas profissionais que lecionem o Ensino Artístico Especializado em música, no caso, em flauta transversal, para aferir a presença de repertório Barroco.

4.2. Análise de Programas Curriculares

Nesta fase de investigação, os Programas Curriculares da disciplina de Flauta Transversal das diferentes escolas do país serão alvo de observação e reflexão.

Ao longo deste tópico procurar-se-á aferir se o repertório Barroco é apresentado nestes programas e, no caso positivo, compreender a partir de que níveis de Ensino surge, acrescentando a preocupação em verificar qual o seu estado em relação a uma posição de obrigatoriedade ou facultativa.

²⁹ Segundo dados fornecidos pela DGEST na sua plataforma digital em Setembro de 2018.

Sendo a homogeneidade um fator de relevo para esta investigação, serão alvo de análise Programas Curriculares as seguintes escolas públicas, particulares ou cooperativas e profissionais de diversos pontos do país:

Instituição de Ensino- Região Norte	Academia de Música de Arouca; Academia de Música de Castelo de Paiva; Academia de Música de Espinho; Escola Profissional de Música de Espinho; Academia de Música de Oliveira de Azeméis; Academia de Música de Paços de Brandão; Academia de Música de Santa M; Conservatório de Música Terras de Santa M; Academia de Música de São João da Madeira; Academia de Música de Vale de Cambra, CRL; Academia de Música Viatodos; Conservatório de Música de Barcelos; Companhia da Música; Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, Academia de Música de Música de Basto; Escola de Música de Esposende; Academia de Música de José Atalaya; Escola de Música de Vila Verde; Academia de Música da Sociedade Filarmónica Vizelense; Conservatório de Música de Bragança- Centro Cultural; Academia de Música e Artes Jean Piaget; Centro Cultural de Amarante- M Amélia Laranjeira- Escola de Música e Dança; Conservatório de Música de Felgueiras;
--	---

Academia de Música da Associação de Cultura Musical de Lousada;
Conservatório de Música da Maia;
Escola de Música de Leça da Palmeira;
Escola de Música Óscar da Silva;
Academia de Música de Paredes;
Academia de Música de Costa Cabral;
Curso de Música Silva Monteiro;
Conservatório de Música do Porto;
Escola de Música e Artes do Amial;
Escola de Música de Perosinho;
Academia de Música Fernandes Fão;
Escola Profissional de Música de Viana do Castelo;
Conservatório de Música de Valpaços;
Conservatório Regional de Música de Vila Real;
Conservatório Regional de Música de Ferreirim;
Conservatório de Música de Gaia;
Escola Profissional de Viana do Castelo;
Escola de Música de Póvoa do Varzim- Associação Pró-Música;
Escola Artística do Vale do Ave- ARTAVE;
Academia de Música S. Pio X;
Escola Profissional da Serra da Estrela- EPSE;
Escola Profissional de Arte de Mirandela- ESPROARTE.

**Instituição de
Ensino- Região
Centro**

Conservatório Regional de Música Dr. José de Azeredo Perdigão;
Academia de Música do Orfeão de Ovar;
Conservatório de Música de Águeda;
Conservatório de Música da JOBRA;
Conservatório de Música Calouste Gulbenkian Aveiro;

Escola de Música do Centro de Cultura Pedro Álvares;
Conservatório Regional de Música da Covilhã;
Academia de Música de Cantanhede;
Conservatório de Música de Coimbra;
Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra;
Conservatório de Música David Sousa;
Conservatório de Música São José da Guarda;
Conservatório de Música de Seia (Collegium Musicum);
Conservatório de Música da Caranguejeira;
Escola de Música do Orfeão e Leiria;
Escola de Música de São Teotónio;
Escola de Artes SAMP;
Escola de Artes da Bairrada- Associação de Ensino Artístico;
Academia de Música de Arouca.

**Instituição de
Ensino- Região de
Lisboa e Vale do Tejo**

Academia de Música de Alcobaça;
Conservatório das Caldas da Rainha- Lugar da Música;
Academia de Música de Óbidos;
Conservatório de Música de Cascais;
Academia de Amadores de Música;
Academia de Música de Santa Cecília;
Academia de Música os Violinos;
ACORDARTE- Academia de Música de Lisboa;
Conservatório Metropolitano de Música de Lisboa;
Escola Artística de Música do Conservatório Nacional;
Conservatório de Lisboa;
Instituto de Música Vitorino Matono;
Conservatório de Música Dão Dinis;

Escola e Música Nossa Senhora do Cabo;
Conservatório de Música de Sintra;
Escola de Música Sons e Compassos;
Escola de Música Luís António Maldonado Rodrigues;
Conservatório e Música Jaime Chavinha;
Conservatório Caldas da Rainha;
Conservatório de Ourém e Fátima;
Conservatório Regional de Palmela;
Orfeão de Leiria.

Instituição de Ensino- Região do Alentejo	Academia de Música de Elvas- Manuel Rodrigues Coelho; Conservatório Regional de Évora- Eborae Mvsica; Escola de Artes do Norte Alentejano- Portalegre; Conservatório Regional Baixo Alentejo; Conservatório de Artes do Norte Alentejano.
--	--

Instituição de Ensino- Região do Algarve	Conservatório de Música de Lagoa- Seção de Lagoa da AML; Academia de Música de Loulé- Secção de Loulé da Associação da Academia de Música; Academia de Música de Lagos; Conservatório de Música de Loulé; Conservatório de Música e Olhão; Conservatório de Música de Portimão Joly Braga Santos; Academia de Música de Tavira; Conservatório Regional do Algarve M Campina Área da Música; Conservatório Regional de Música de Albufeira; Conservatório Regional de Vila Real de Santo António.
---	---

Instituição de	Conservatório Regional de Ponta Delgada;
Ensino- Região	Conservatório Regional da Horta;
Autónoma dos Açores	Academia de Música Ilha Graciosa.

Instituição de	Conservatório Escola Profissional das Artes da
Ensino- Região	Madeira- Engº Luis Peter;
Autónoma da Madeira	

Para além da verificação da existência de repertório Barroco nos Programas Curriculares que vigoram atualmente, procurar-se-á analisar se a ornamentação (Barroca) está mencionada ao longo destes e de que forma é ensinada e estimulada.

De modo a concretizar esta análise, foi realizado um estudo aos diversos programas curriculares, executado através do cruzamento de informações obtidas nestes, pela aplicação de um questionário base³⁰.

Esta investigação analisou mais de 10 Programas Curriculares distintos (entre escolas públicas, particulares e profissionais) sendo que, no caso das escolas profissionais apenas foi analisado um programa, uma vez que este é transversal a todas as instituições de cariz Profissional³¹.

O número de projetos investigados é resultado da disponibilização destes por parte das instituições, resultante da pesquisa através de motores de busca, de contactos telefónicos ou escritos (via e-mail) ou mesmo da deslocação direta a escolas que, por motivos próprios, optam por não fornecer os programas, provendo apenas esclarecimentos sobre a constituição destes.

³⁰ Este questionário pode ser consultado no Anexo 2.

³¹ O Programa criado pela Agência Nacional para a Qualificação (2010)- Componente de Formação Técnica- Disciplina de Instrumentos de Sopros e percussão- é orientador para todas as escolas Profissionais, podendo elas criar um programa próprio à posteriori com base neste.

Apesar de terem sido contactadas diversas escolas para a participação nesta análise, nem todas se mostraram disponíveis para participar na investigação. As instituições participantes terão reservadas as suas informações ao longo desta pesquisa, sendo que a divulgação do nome da instituição serve apenas para fins estatísticos, não sendo reveladas quaisquer associações entre escolas e conteúdos, evitando o julgamento ou juízo de qualquer informação contida nos programas.

Deste modo, a discussão dos resultados obtidos nesta análise é baseada apenas nos programas fornecidos, podendo, ou não, corresponder restritamente ao que se pratica no país. Assim sendo, as inferências que se seguem são resultado da amostra referida anteriormente.

4.2.1. Distribuição dos programas curriculares analisados por regime de Ensino

O gráfico que se segue é ilustrador da distribuição por regime de Ensino dos programas analisados neste estudo (Público, particular/cooperativo e Profissional).

Programa Curricular de que regime de Ensino?

13 respostas

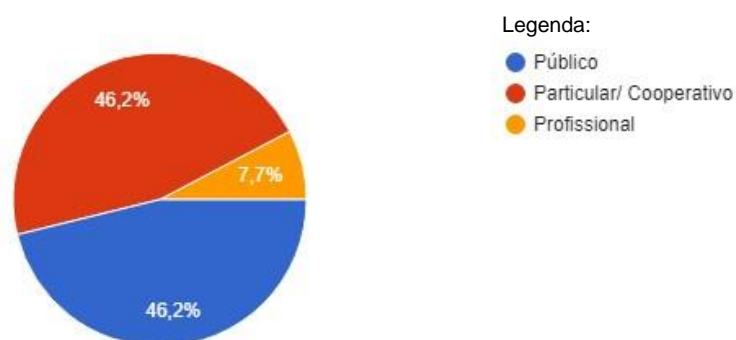


Figura 35: Distribuição dos Programas Curriculares analisados por Regime de Ensino (Público,Particular/Cooperativo ou Profissional).

Pela análise deste gráfico, podemos concluir que foram analisados 13 Programas Curriculares distintos, divididos sobretudo entre os relativos a escolas particulares e escolas públicas, apresentando um total de 46,2% cada, revelador da análise de seis programas de cada tipo de instituição referida.

As instituições de cariz Profissional apresentam apenas uma percentagem de 7,7%, uma vez que foi analisado um único programa curricular deste tipo, pelos motivos supracitados.

4.2.2. Distribuição dos programas analisados por Região Territorial

Esta secção da análise de programas curriculares procura compreender a dimensão territorial do estudo. Realizado com preocupação em alcançar e abranger todas as instituições de Portugal (continental e ilhas), foram estabelecidos diversos contactos para uma maior abrangência da participação.

Os gráficos que se seguem são ilustradores da participação das instituições contactadas em função da sua região territorial.

Em que seguinte região?

13 respostas

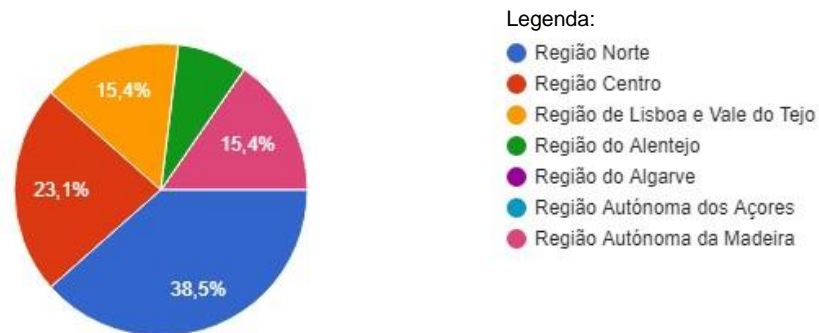


Figura 36: Distribuição dos programas analisados por Região Territorial (NUT II).

Dividida por todo o país, esta análise baseou-se em programas em cinco programas da Região Norte (38,5%), três programas da Região Centro (23,1%), dois programas relativos à Região de Lisboa e Vale do Tejo (15,4%), um programa da Região do Alentejo e dois programas distintos da Região Autónoma da Madeira.

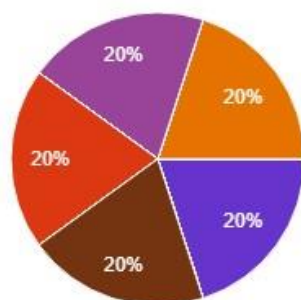
Infelizmente, não foi fornecido para esta investigação nenhum programa curricular da Região do Algarve nem da Região Autónoma dos Açores, apesar de terem sido contactadas diversas instituições destas zonas territoriais para o efeito.

4.2.1.2. Região Norte

Na Região Norte de Portugal foram contactadas 16 instituições, apesar de apenas cinco terem colaborado nesta pesquisa, sendo elas a Escola Artística do Vale do Ave- ARTAVE, o Conservatório de Guimarães-Sociedade Musical de Guimarães, a Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, a Escola de Música de Perosinho e o Conservatório de Música do Porto. O gráfico que se segue ilustra esta aferição:

Em que Instituição?

5 respostas



Legenda:

- Academia de Música de Arouca
- Academia de Música de Castelo de...
- Academia de Música de Espinho
- Escola Profissional de Música de E...
- Academia de Música de Oliveira de...
- Academia de Música de Paços de...
- Academia de Música de Santa Maria
- Conservatório de Música Terras de...
- Academia de Música de São João...
- Academia de Música de Vale de Ca...
- Academia de Música Viatodos
- Conservatório de Música de Barcelos
- Companhia da Música
- Escola Artística do Conservatório d...
- Academia de Música de Música de...
- Escola de Música de Esposende

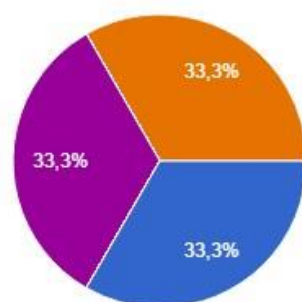
Figura 37: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região Norte.

4.2.2.2. Região Centro

Na região Central foram contactadas 18 instituições e foram recolhidas informações acerca do programa curricular do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, do Conservatório Regional de Música Dr. José de Azeredo Perdigão e da Escola de Música do Orfeão de Leiria, fazendo um total de três programas analisados.

Em que instituição?

3 respostas



Legenda:

- Conservatório Regional de Música de Aveiro
- Academia de Música do Orfeão de Aveiro
- Conservatório de Música de Águeda
- Conservatório de Música da JOBRA
- Conservatório de Música Calouste Gulbenkian
- Escola de Música do Centro de Cultura e Desporto de Aveiro
- Conservatório Regional de Música de Coimbra
- Academia de Música de Cantanhede
- Conservatório de Música de Coimbra
- Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra
- Conservatório de Música David Sousa
- Conservatório de Música São José
- Conservatório de Música de Seia
- Conservatório de Música da Caranhanha
- Escola de Música do Orfeão e Leiria
- Escola de Música de São Teotónio
- Escola de Artes SAMP
- Escola de Artes da Bairrada
- Associação de Ensino Artístico

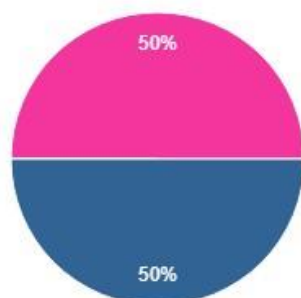
Figura 38: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região Centro.

4.2.2.3. Região de Lisboa e Vale do Tejo

A Região de Lisboa e Vale do Tejo, apesar de ser a região com maior número de instituições do Ensino Artístico Especializado em Música apenas teve uma aderência a este estudo com a disponibilização de dois programas curriculares. Deste modo, das 24 instituições contactadas, foi possível recolher dados acerca da presença de conteúdos Barrocos no programa orientador da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e na Academia Musical dos Amigos das Crianças, como ilustra o gráfico seguinte:

Em que instituição?

2 respostas



Legenda:

- Academia de Música de Alcobaça
- Conservatório das Caldas da Rainh...
- Academia de Música de Óbidos
- Conservatório de Música de Cascais
- Academia de Amadores de Música
- Academia de Música de Santa Cecília
- Academia de Música os Violinos
- ACORDARTE- Academia de Músic...
- Conservatório Metropolitano de Mú...
- Escola Artística de Música do Cons...
- Conservatório de Lisboa
- Instituto de Música Vitorino Matono
- Conservatório de Música Dão Dinis
- Escola e Música Nossa Senhora do...
- Conservatório de Música de Sintra
- Escola de Música Sons e Compassos
- Escola de Música Luís António Mal...
- Conservatório e Música Jaime Cha...
- Conservatório Caldas da Rainha
- Conservatório de Ourém e Fátima
- Conservatório Regional de Palmela
- Instituto Gregoriano de Lisboa
- Orfeão de Leiria
- Academia Musical dos Amigos das...

Figura 39: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região de Lisboa e Vale do Tejo.

4.2.2.4. Região do Alentejo

Na Região do Alentejo, o Conservatório Regional de Évora- Eborae Mvsica, cedeu para investigação, os programas curriculares em vigor, permitindo o seu uso nesta investigação. As restantes quatro escolas contactadas nesta zona do país não o fizeram, não tendo por isso contribuído para esta fase do estudo.

1 resposta

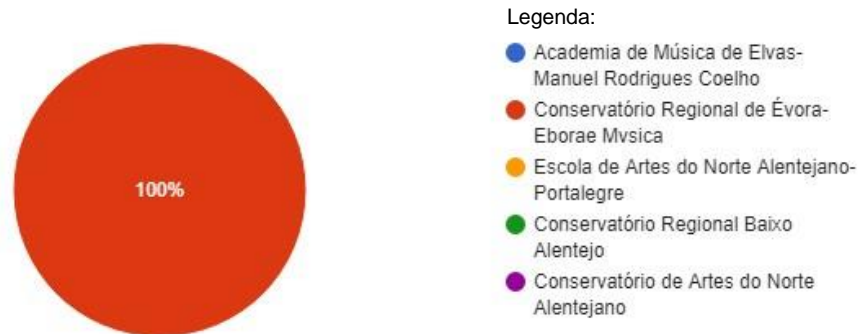


Figura 40: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região do Alentejo.

4.2.2.5. Região do Algarve e Região Autónoma dos Açores

As instituições contactadas do Algarve³² e da Região Autónoma dos Açores³³ não responderam ao pedido de acesso aos programas curriculares e, uma vez que estes não se encontram disponíveis nas plataformas eletrónicas de acesso Público, não entram para esta análise curricular.

4.2.2.6. Região Autónoma da Madeira

A Região Autónoma da Madeira contribuiu com a cedência de dois programas curriculares distintos, de uma mesma escola (Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira- Eng^o Luis Peter). Foi contactada uma outra instituição desta área, contudo sem resposta válida para o estudo.

³² Conservatório de Música de Lagoa- Seção de Lagoa da AML; Academia de Música de Loulé- Secção de Loulé da Associação da Academia de Música; Academia de Música de Lagos; Conservatório de Música de Loulé; Conservatório de Música e Olhão; Conservatório de Música de Portimão Joly Braga Santos; Academia de Música de Tavira;

Conservatório Regional do Algarve M Campina Área da Música; Conservatório Regional de Música de Albufeira e Conservatório Regional de Vila Real de Santo António.

³³ Conservatório Regional de Ponta Delgada; Conservatório Regional da Horta e Academia de Música Ilha Graciosa.

Em que instituição?
2 respostas

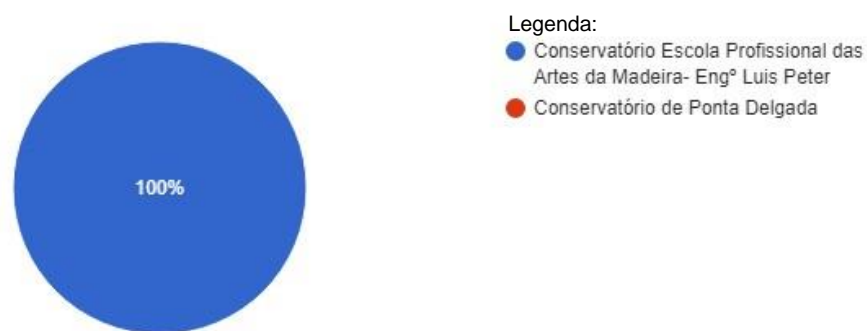


Figura 41: Instituições contactadas para análise de programas curriculares da Região Autónoma da Madeira.

4.2.2. Presença de Conteúdos Barrocos

Todos os programas das instituições referidas anteriormente foram sujeitos a um inquérito base. Assim sendo, os gráficos que se seguem são reflexo da análise destes aquando a sua submissão às questões do inquérito.

É de salientar que, para efeitos de investigação, são considerados conteúdos Barrocos a referência a repertório, obras e autores da época, conceitos de interpretação, ornamentação e estilo específicos.

4.2.2.1. Questão 1: Referem Conteúdos Barrocos?

A primeira das questões procurou compreender se, na generalidade de cada programa curricular, existe ou não a presença de repertório Barroco. Após a leitura e análise de todos os programas foi possível verificar que todos eles o referem em vários e diversos momentos. Deste modo, o gráfico de análise apresenta um resultado positivo com valor de 100%.

13 respostas



Figura 42: Referência de repertório Baroco nos programas curriculares analisados.

4.2.2.2. Questão 2: Em que níveis de Ensino?

A segunda questão procura averiguar a partir de que níveis de Ensino são referidos conteúdos Barrocos, como por exemplo repertório e compositores.

Os níveis de Ensino que se descrevem posteriormente abrangem a iniciação musical, e os graus compreendidos entre o primeiro e oitavo. Uma vez que, no caso do Ensino Profissional, este não ser lecionado por graus de Ensino mas sim por módulos, foi estabelecida a equivalência entre o módulo 1 e o terceiro grau de Ensino³⁴.

³⁴ Esta associação de graus a módulos, revela-se compatível tendo em conta fatores como o nível de exigência, ano equivalente ao ensino regular e idade média dos alunos que frequentam estes regimes de ensino.

13 respostas

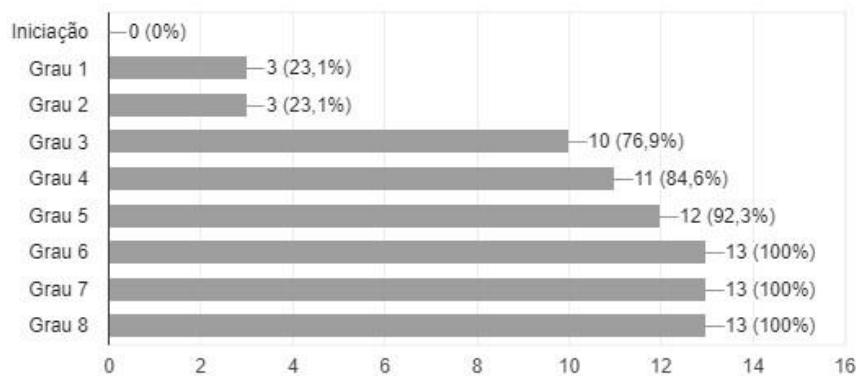


Figura 43: Referências a conteúdos Barrocos por níveis de Ensino.

Pela análise do gráfico acima exposto, podemos concluir que conteúdos de repertório Barroco surgem com alguma raridade nos níveis iniciais e mostram-se com presença mais significativa à medida que os níveis de exigência do Ensino são mais elevados.

Nos casos do sexto, sétimo e oitavos graus de Ensino, níveis finais do Ensino Artístico Especializado, a presença de conteúdos Barrocos revela uma percentagem de 100% contrastando bruscamente com os níveis iniciais do Ensino da música onde a percentagem varia entre os 0% e os 23%.

4.2.2.3. Questão 3: Revela presença de conteúdos de Ornamentação Barroca?

Nesta questão, procurou-se aferir se existem ou não referências a conteúdos de ornamentação, no caso, barroca. Pela análise, reflexão e leitura dos programas é possível concluir que, em 13 avaliados, apenas um referia conteúdos de ornamentação. Apesar de não especificar o período Barroco, faz referência ao Ensino e aprendizagem da ornamentação tendo em conta o estilo da obra, pelo que foi considerado como resposta positiva a

esta questão. Os restantes programas não fazem qualquer referência a esse conteúdo, como podemos observar no seguinte gráfico:

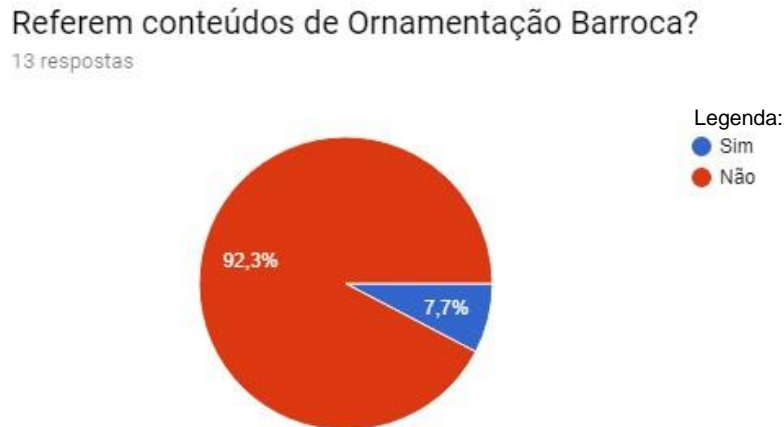


Figura 44: Presença de conteúdos de ornamentação Barroca.

4.2.2.4. Questão 4: Estimula o Ensino e Aprendizagem da Ornamentação em Sala de Aula?

A questão que se segue tem como principal objetivo compreender se os programas em vigor no ano letivo 2017/2018 estimulam ou não a aprendizagem e o uso da ornamentação em sala de aula.

Mesmo sem restringir esta questão a nenhuma época histórica específica, é possível observar que apenas um dos programas indica o Ensino da ornamentação em sala de aula.

Estimula a aprendizagem e o uso da ornamentação em sala de aula?

13 respostas

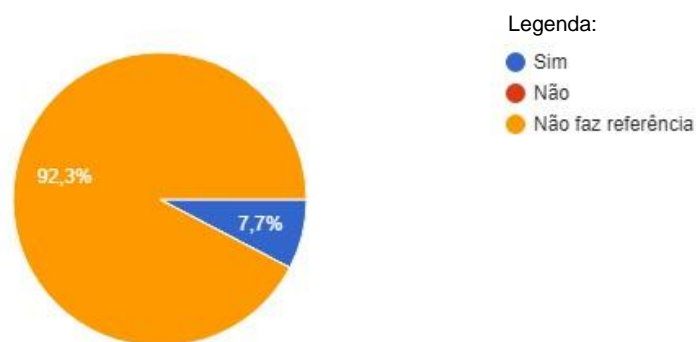


Figura 45: Ensino e Aprendizagem da Ornamentação em Sala de Aula

4.2.2.5. Questão 5: Ensino a Ornamentação em que Níveis de Ensino?

Uma vez que, na questão anterior, que aborda o Ensino da ornamentação em sala de aula, apenas foi admitida uma resposta positiva, nesta questão, que tem como principal propósito aferir os níveis de Ensino nos quais esse Ensino acontece, apenas são apresentados dados baseados num programa curricular.

Na análise deste mesmo programa é possível verificar que o Ensino da ornamentação é uma preocupação a partir do quarto grau de Ensino, até ao oitavo. Os restantes programas não fazem qualquer sugestão relativa ao Ensino deste conteúdo.

13 respostas

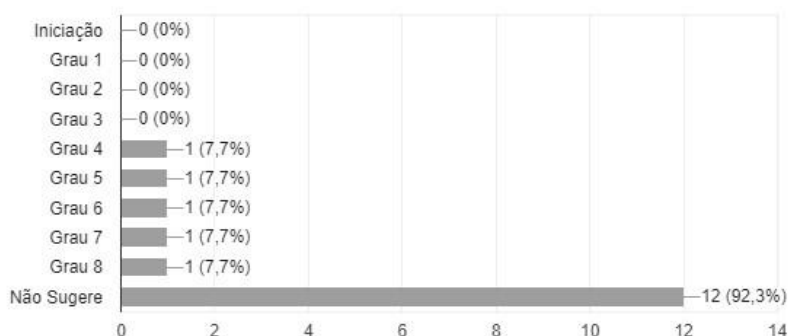


Figura 46: Níveis de Ensino da Ornamentação.

4.2.2.6. Questão 6: Sugere Métodos de Ornamentação?

A sexta questão deste inquérito reflete sobre a presença de sugestões de métodos para o Ensino e a aprendizagem da ornamentação.

Consideram-se neste estudo como métodos de Ensino e aprendizagem da ornamentação a referência a leituras informadas (livros, facsimiles, entre outros), audições e gravações, entre outros métodos de relevância.

Uma das instituições examinadas revela na sua lista de repertório, alguns livros orientadores da performance musical, nomeadamente da flauta. As restantes 12 não fornecem quaisquer esclarecimentos modelos ou métodos de Ensino ou aprendizagem.

Sugere métodos de Ensino da Ornamentação?

13 respostas

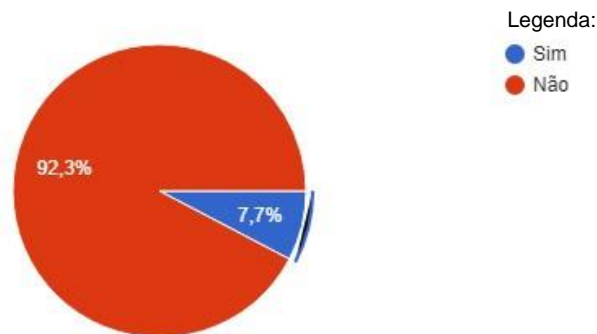


Figura 47: Referência a métodos de Ensino da Ornamentação.

5. Análise de Inquéritos

Os inquéritos que serão aqui analisados foram dirigidos aos professores do Ensino Artístico Especializado em música, a exercer funções no ano de 2018 como docentes de flauta transversal.

Para chegar ao maior número possível de docentes, foram contactadas mais de 120 instituições do EAEM através de contactos de email e telefónicos. Procurou-se ainda fazer chegar o inquérito por via do uso de redes sociais específicas e contactos diretos com alguns docentes.

Apesar da janela temporal disponível para a obtenção de respostas apenas foram obtidas 38 respostas válidas para a obtenção de dados e análise dos mesmos. Uma das respostas a este inquérito foi realizada por um docente que não leciona no Ensino artístico especializado e, uma vez que este é um critério obrigatório para a investigação em curso, ficou excluído das seguintes perguntas e respetivas respostas. Esta situação está descrita no gráfico que se segue:

Leciona no Ensino Artístico Especializado em Música?

39 respostas



Figura 48: Distribuição dos intervenientes da investigação por atual docência no Ensino Artísticos Especializado em Música.

Por se basear na situação do Ensino Artístico Especializado, estes inquéritos são direccionados para professores do Ensino oficial Público,

particular ou cooperativo e Profissional. É apresentado no gráfico que se segue a repartição dos participantes desta investigação tendo em conta a sua situação Profissional quando aos itens referidos.

Em que regime de Ensino?

38 respostas

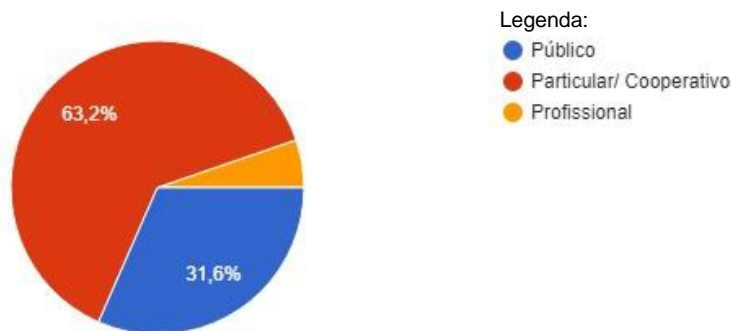


Figura 49: repartição dos participantes desta investigação tendo em conta a sua situação Profissional quando ao regime das instituições que lecionam (Público, Privado ou Profissional).

Podemos verificar que, pela observação do gráfico que se antecede, a maioria dos docentes que participaram nesta investigação, lecionam no Ensino particular ou cooperativo, apresentando uma percentagem de 63,2% contrastando com a percentagem de 31,6% atribuída ao Ensino Público. O Ensino Profissional apresenta uma dimensão ainda mais reduzida, com 5,3% dos resultados, correspondendo a apenas duas respostas ao inquérito.

As questões ³⁵ dos inquéritos são homólogas para todos os intervenientes e refletem a sua opinião própria e pessoal sobre o estado do Ensino do Barroco em Portugal, em conformidade com as questões colocadas.

³⁵ As questões do inquérito estão disponíveis para consulta no Anexo 3.

5.1. Distribuição dos inquéritos analisados por Região Territorial

Manifestando uma distribuição desarmónica, as respostas obtidas surgem de diversos pontos de Portugal (continental e ilhas), evidenciando as opiniões de cada participante da Zona Norte, Centro, de Lisboa e Vale do Tejo, do Algarve e do Alentejo e das Regiões Autónomas dos Açores e da Madeira.

Podemos verificar, através da ponderação sobre o gráfico que se segue, a distribuição das respostas ao inquérito pelas zonas territoriais supracitadas.

Em que seguinte região?

38 respostas

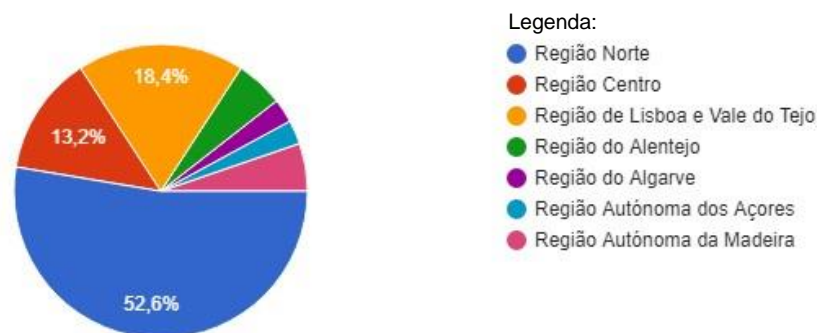


Figura 50: Distribuição das respostas ao inquérito por zonas territoriais.

Concluimos que a maior mostra de participantes nesta investigação leciona flauta transversal no Ensino artístico na zona do norte do país, com uma percentagem de 52,6%, equivalente a 20 respostas a este inquérito.

Com percentagens significativas de respostas, de 18,4% e 13,2%, temos as regiões de Lisboa e Vale do Tejo, que apresentam sete e cinco respostas respetivamente.

A região Autónoma da Madeira e do Alentejo participou nesta investigação com duas respostas ao inquérito, representando uma percentagem de 5,3%.

Com presença menor estão a Região Autónoma dos Açores e o Algarve que apenas colaboraram com uma resposta ao inquérito, revelando assim cada uma delas a percentagem de 2,6.

5.1.1. Região Norte

Na Região Norte do País, participaram neste inquérito docentes de diversas instituições, entre elas o Conservatório de Música do Porto, a Escola de Música e Artes do Amial, a Academia de Música Fernandes Fão, Escola Profissional de Viana do Castelo, Conservatório Regional de Música de Ferreirim, Escola Artística do Vale do Ave, Arteduca- Vila Nova de Famalicão, Academia de Música de Castelo de Paiva, Academia de Música de Paços de Brandão, Academia de Música de Vale de Cambra, Companhia da Música, Academia de Música da Sociedade Filarmónica Vizelence, Academia de Música da Associação de Cultura Musical de Lousada, Academia de Música de Paredes e Academia de Música de Costa Cabral.

Em que Instituição?

20 respostas



Legenda:

- Academia de Música de Arouca
- Academia de Música de Castelo de...
- Academia de Música de Espinho
- Escola Profissional de Música de E...
- Academia de Música de Oliveira de...
- Academia de Música de Paços de...
- Academia de Música de Santa Maria
- Conservatório de Música Terras de...
- Academia de Música de São João...
- Academia de Música de Vale de Ca...
- Academia de Música Viatodos
- Conservatório de Música de Barcelos
- Companhia da Música
- Escola Artística do Conservatório d...
- Academia de Música de Música de...
- Escola de Música de Esposende
- Academia de Música de José Atalaya
- Escola de Música de Vila Verde
- Academia de Música da Sociedade...
- Conservatório de Música de Bragan...
- Academia de Música e Artes Jean...
- Centro Cultural de Amarante- Maria...
- Conservatório de Música de Felgue...
- Academia de Música da Associaçã...
- Conservatório de Música da Maia
- Escola de Música de Leça da Palm...
- Escola de Música Óscar da Silva
- Academia de Música de Paredes
- Academia de Música de Costa Cabral
- Curso de Música Silva Monteiro
- Conservatório de Música do Porto
- Escola de Música e Artes do Amial

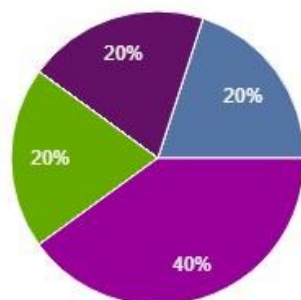
Figura 51: Instituições inquiridas na Região Norte.

5.1.2. Região Centro

No centro do país, foi possível obter cinco respostas por parte de 4 instituições, entre elas a Escola de Artes SAMP, o Conservatório de Música e Artes do Dão, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro e a Academia de música de Cantanhede.

Em que instituição?

5 respostas



Legenda:

- Escola de Artes SAMP
- Escola de Artes da Bairrada- Associação de Ensino Artístico
- Conservatório de Música e Artes do
- Conservatório Regional de Música...
- Academia de Música do Orfeão de...
- Conservatório de Música de Águeda
- Conservatório de Música da JOBRA
- Conservatório de Música Calouste...
- Escola de Música do Centro de Cult...
- Conservatório Regional de Música...
- Academia de Música de Cantanhede
- Conservatório de Música de Coimbra
- Escola Artística do Conservatório d...
- Conservatório de Música David Sou...
- Conservatório de Música São José...
- Conservatório de Música de Seia (...)
- Conservatório de Música da Caran...
- Escola de Música do Orfeão e Leiria
- Escola de Música de São Teotónio

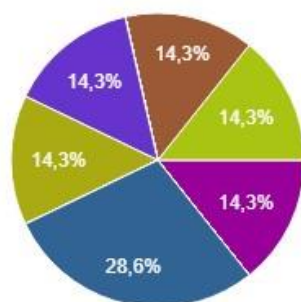
Figura 52: Instituições inquiridas na Região Centro.

5.1.3. Região de Lisboa e Vale do Tejo

Na região de Lisboa e Vale do Tejo foi possível aferir um total de sete respostas, divididas entre várias instituições. Com uma resposta por escola temos a Escola de Música da Nossa Senhora do Cabo, Escola de Música e Belas Artes Luísa Todi, Academia de Almada, Academia de Amadores de Música e Conservatório de Música D. Dinis. A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional participou nesta investigação com duas respostas.

Em que instituição?

7 respostas



Legenda:

- Academia de Música e Belas Artes Luísa Todi
- Academia de Música de Almada
- Academia de Música de Alcobaça
- Conservatório das Caldas da Rainha
- Academia de Música de Óbidos
- Conservatório de Música de Cascais
- Academia de Amadores de Música
- Academia de Música de Santa Cecília
- Academia de Música os Violinos
- ACORDARTE- Academia de Música
- Conservatório Metropolitano de Música
- Escola Artística de Música do Conservatório de Lisboa
- Instituto de Música Vitorino Matono
- Conservatório de Música Dão Dinis
- Escola e Música Nossa Senhora do Carmo
- Conservatório de Música de Sintra
- Escola de Música Sons e Compassos
- Escola de Música Luís António Malagrida
- Conservatório e Música Jaime Cortesão
- Conservatório Caldas da Rainha
- Conservatório de Ourém e Fátima
- Conservatório Regional de Palmela
- Escola de Música Luís António Malagrida
- Orfeão de Leiria
- Academia Musical dos Amigos das Artes

Figura 53: Instituições inquiridas na Região de Lisboa e Vale do Tejo.

5.1.4. Região do Alentejo

A região do Alentejo contribui positivamente, fornecendo duas respostas, uma pela instituição do Conservatório Regional de Baixo Alentejo e outra pela Escola de Artes do Norte Alentejano. O gráfico seguinte ilustra essa distribuição, assim como menciona as restantes instituições contactadas:

2 respostas

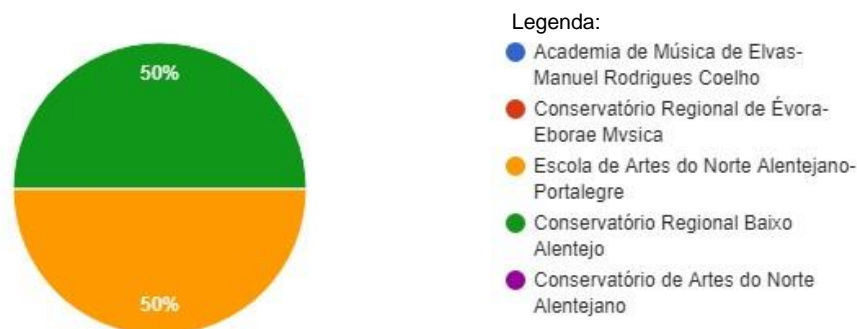


Figura 54: Instituições inquiridas na Região do Alentejo.

5.1.5. Região do Algarve

No Algarve, apesar de ter sido estabelecido contacto com oito escolas, apenas foi respondido, em tempo útil um questionário, pertencente a um(a) docente do Conservatório Regional do Algarve M Campina- Área da Música.

Em que instituição?

1 resposta

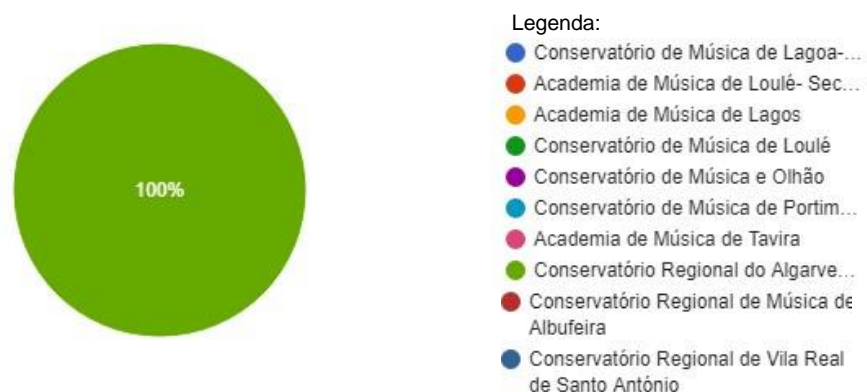


Figura 55: Instituições inquiridas na Região do Algarve.

5.1.6. Região Autónoma dos Açores

Na região Autónoma dos Açores foi enviada uma resposta ao inquérito, por parte do Conservatório Regional de Ponta Delgada:

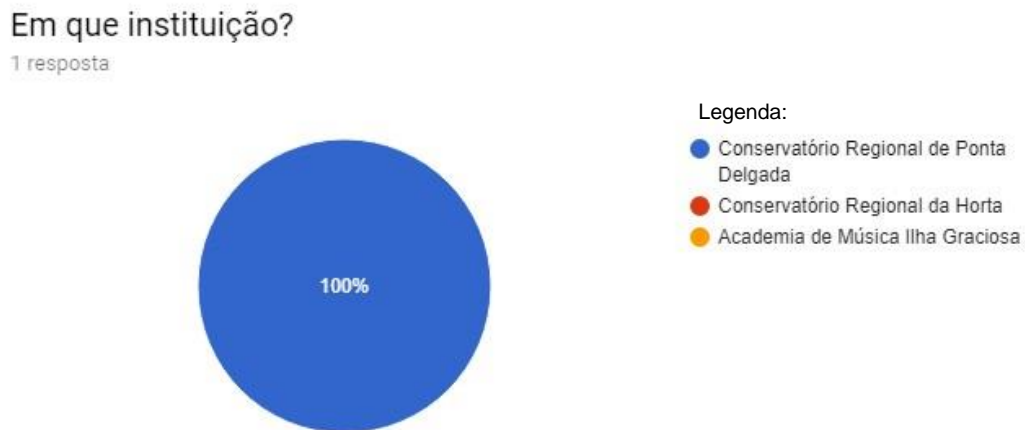


Figura 56: Instituições inquiridas na Região Autónoma dos Açores.

5.1.7. Região Autónoma da Madeira

Por último, na Região Autónoma da Madeira foram recolhidas duas respostas para o inquérito, oriundas do Conservatório Escola Profissional das Artes da Madeira- Eng.º Luís Peter, como podemos verificar no gráfico que se segue:

Em que instituição?

2 respostas

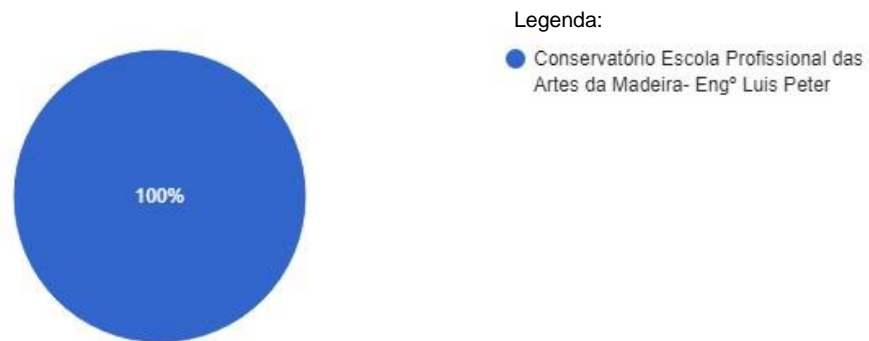


Figura 57: Instituições inquiridas na Região Autónoma da Madeira.

5.2. Análises às questões do Inquérito

5.2.1. Questão 1: Ensina Repertório Barroco?

Ensina Repertório Barroco?

38 respostas

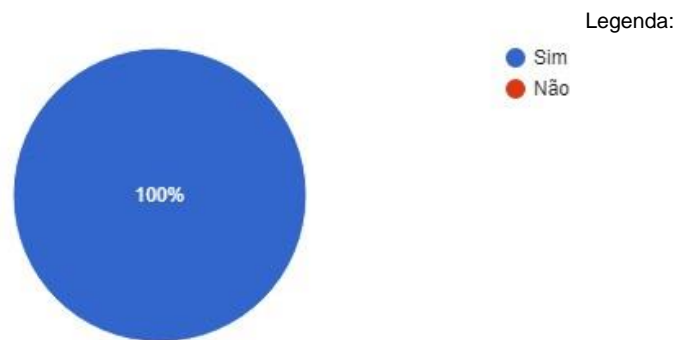


Figura 58: Aferição da prática do Ensino do Barroco em Sala de Aula.

Pela análise das respostas obtidas na primeira questão é possível concluir que todos os 38 inquiridos lecionam repertório Barroco.

5.2.2. Questão 2: Em que níveis de Ensino leciona?

38 respostas

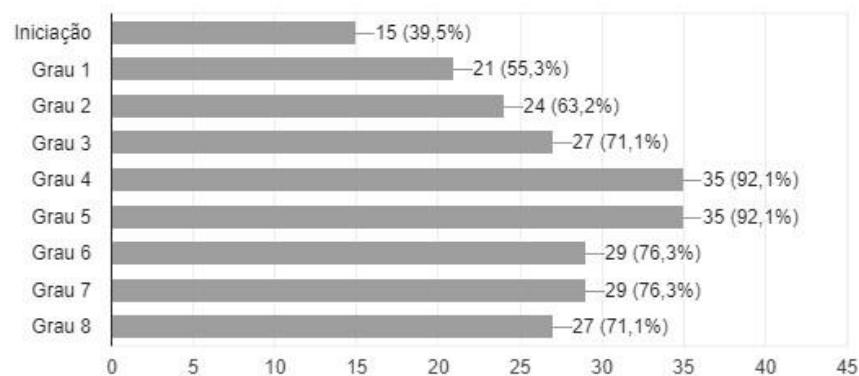


Figura 59: Aferição dos níveis de Ensino nos quais os inquiridos lecionam repertório Barroco.

Pela análise do gráfico anterior podemos concluir que todos os professores participantes nesta investigação lecionam obras do período Barroco, desde a iniciação até ao nível final do Ensino Especializado.

É possível aferir que este estilo assume maior importância, segundo a análise, nos níveis finais do primeiro ciclo (4º e 5º graus). Na iniciação este é um estilo que não muito usado, não obtendo uma percentagem próxima dos 50%. Nos restantes níveis, (2º a 4 e 6º a 8º) podemos verificar que as percentagens de professores que ensinam nestes níveis é bastante semelhante, rondando entre os 60% e 70%.

5.2.3. Questão 3: Deve ensinar-se Barroco?

Nesta questão os docentes foram questionados de modo a compreender a sua posição (positiva ou negativa) em relação ao Ensino do Barroco nos níveis compreendidos nesta investigação. Todos os inquiridos responderam positivamente à questão mencionada, como descrito na figura que se segue:

Considera que se deve ensinar Barroco?

38 respostas



Figura 60: Posição dos docentes perante o Ensino do Barroco.

5.2.4. Questão 4: O repertório Barroco está presente no Programa Curricular da instituição onde leciona?

A quarta questão revela-se pertinente no seguimento da intensão de compreender a relação entre a presença de repertório Barroco nos programas curriculares e a sua leção nos vários e distintos anos letivos. Deste modo, inclina-se para a aferição da presença de repertório desta época nos programas em vigor.

O repertório Barroco está presente no Programa Curricular da instituição onde leciona?

38 respostas

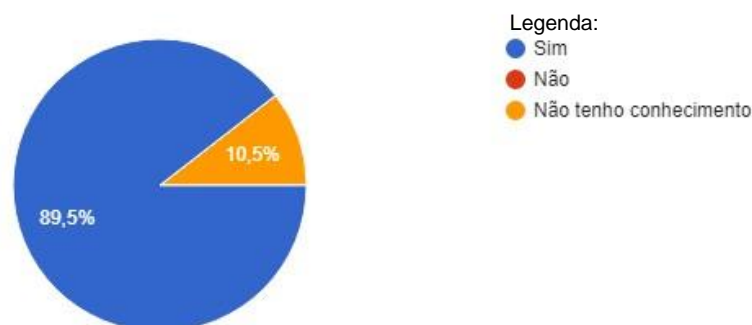


Figura 61: Aferição de repertório Barroco nos programas curriculares.

Pela análise do gráfico anterior podemos concluir que, na maioria dos casos (89,5%) o repertório Barroco mostra-se presente nos programas curriculares. Quatro dos inquiridos afirmam não ter qualquer conhecimento da sua presença, ou não, nos programas atuais das instituições onde lecionam.

5.2.5. Questão 5: Os alunos reconhecem as características da época Barroca?

Esta questão tem como principal objetivo concluir se os alunos têm, ou não, conhecimento das características estilísticas do Barroco. O reconhecimento das características da época é considerado essencial para a prática de uma performance fiel ao contexto histórico da época.

Pelas respostas dos inquiridos é possível averiguar uma divisão entre os que consideram que os alunos conhecem (57,9%) e os que não reconhecem estas características (42,1%). Apesar desta divisão, a maioria revela que os alunos reconhecem positivamente as obras desta época.

Os alunos reconhecem obras do estilo barroco pelo seu estilo?

38 respostas

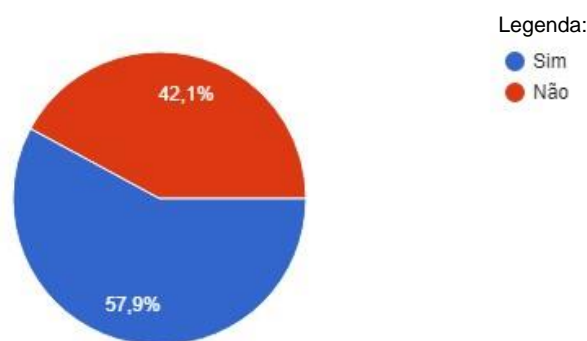


Figura 62: Reconhecimento de obras barrocas pelos alunos do Ensino Artístico Especializado.

5.2.6. Questão 6: Os alunos reconhecem as características da ornamentação Barroca?

Aquando confrontados com a questão de os alunos reconhecerem ou as características da ornamentação barroca, a maioria dos docentes afirmam que os alunos não reconhecem este conteúdo da interpretação do estilo Barroco.

Os alunos reconhecem as características da Ornamentação Barroca?
38 respostas

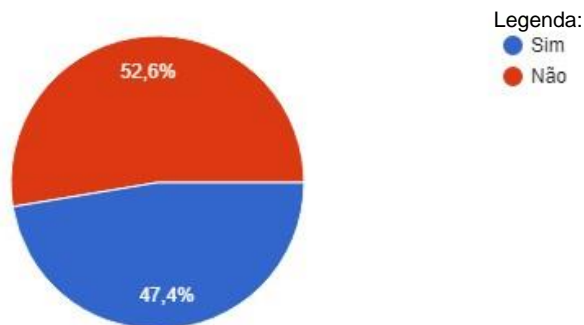


Figura 63: Reconhecimento da ornamentação no Barroco por parte dos alunos.

5.2.7. Questão 7: Considera a Ornamentação importante na interpretação do Barroco?

Uma vez considerada por diversos autores importante e essencial para a interpretação do Barroco, esta questão procurou compreender qual o parecer dos professores em relação ao uso da ornamentação na interpretação.

A maioria dos docentes considera importante (97,4%), sendo que um dos docentes não o considera (2,6%).

Considera a Ornamentação importante na interpretação do Barroco?
38 respostas



Figura 64: Reconhecimento da importância da ornamentação pelos docentes.

5.2.8. Questão 8: Estimula a aprendizagem e o uso da ornamentação em sala de aula?

Estimula a aprendizagem e o uso da ornamentação em sala de aula?
38 respostas



Figura 65: Aferição do estímulo e uso da ornamentação em sala de aula.

Pela análise da figura que antecede esta análise é possível verificar que a maioria dos inquiridos usa e estimula a aprendizagem da ornamentação em contextos práticos de sala de aula. Apenas um dos docentes participantes nesta investigação afirma não o realizar.

5.2.9. Questão 9: Quais os modelos de ornamentação usados para o ensino e aprendizagem?

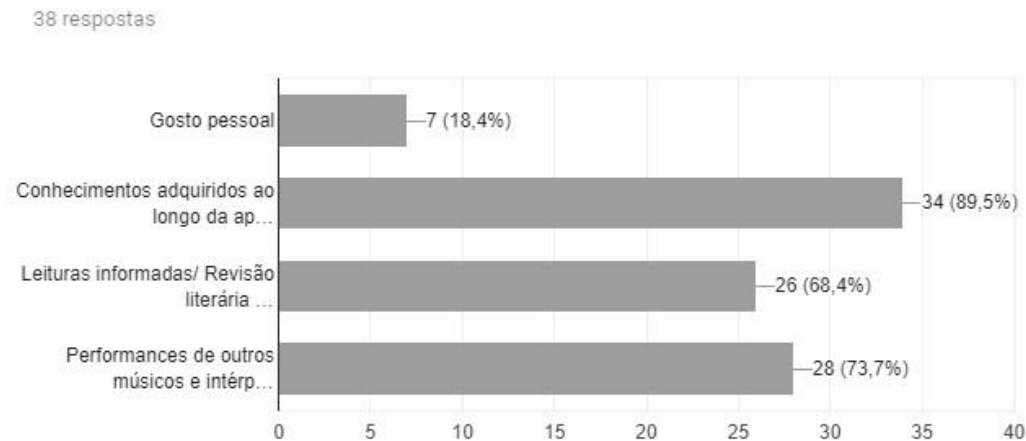


Figura 66: Aferição dos modelos de ensino e aprendizagem da ornamentação.

Observando o gráfico anterior podemos averiguar que o ensino e a aprendizagem da ornamentação é realizado sobretudo com base em conhecimentos prévios, adquiridos pelos professores em experiências letivas anteriores á prática pedagógica. Esta maioria é representada no gráfico com uma percentagem de 89,5%.

Outra grande parte dos métodos de ensino, se bem que representa uma porção menor e variável entre os 68% e 74%, equivale ao uso de leituras informadas e da audição de performances de outros músicos e intérpretes.

Nesta análise podemos ainda certificar que sete dos inquiridos afirmas que o gosto pessoal é também influenciador na prática do ensino da ornamentação.

5.2.10. Questão 10: Os alunos devem criar a sua própria interpretação?

Considera que os alunos devem criar a sua própria interpretação?

38 respostas

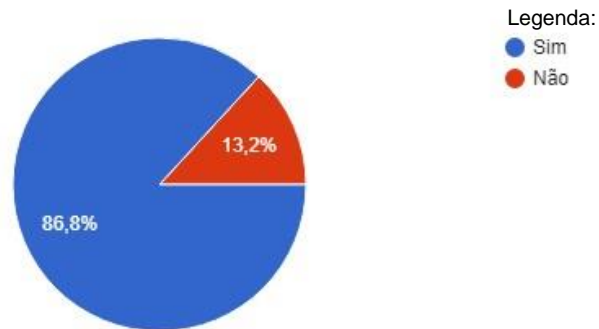


Figura 67: Aferição da opinião dos docentes em relação à criação de interpretação própria por parte dos alunos.

Quando inquiridos acerca da criação de interpretações próprias na performance do Barroco, 33 docentes afirmam que os alunos a devem criar, representando uma percentagem de 68,8% dos resultados. Esta porção contrasta com os 13,2% respetivos a cinco inquiridos que afirmam que os alunos não o devem fazer.

5.2.11. Questão 11: Como realizam os alunos a ornamentação?

Esta questão procura compreender quais as reações dos alunos perante os pedidos de ornamentação. Algumas das leituras realizadas em capítulos anteriores vão de encontro a uma apreensão a esta prática por parte dos alunos. Deste modo, esta questão visa compreender se esta é uma realidade no ensino português.

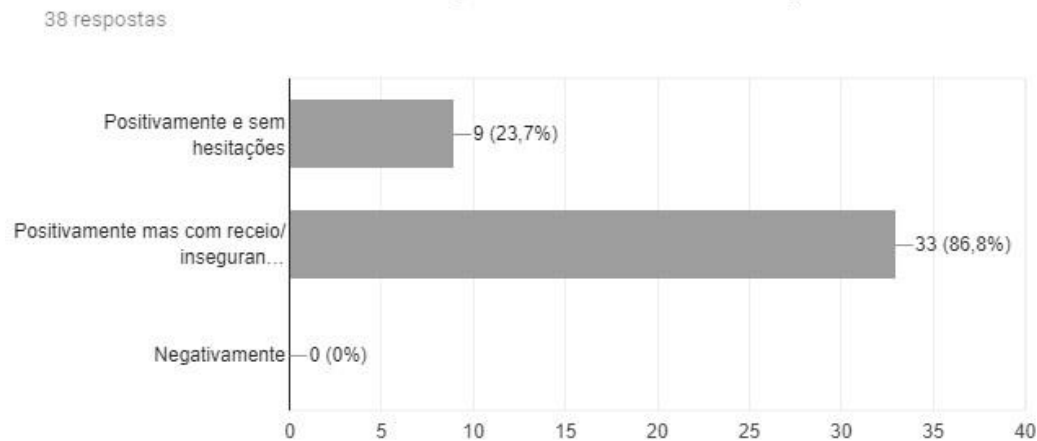


Figura 68: Reações dos alunos ao uso da ornamentação.

A análise deste gráfico confirma os pareceres assimilados através da reflexão sobre textos temáticos, uma vez que confirma que os alunos realizam a ornamentação com receio e insegurança. Esta aferição resulta num contraste entre 33 opiniões em concordância com a afirmação e 9 respostas que afirmam que os alunos realizam a ornamentação de forma positiva e sem hesitações, não refletindo por isso medos ou inseguranças.

5.2.12. Questão 12: Como realizam os alunos a ornamentação?

A pergunta que se coloca investiga os métodos utilizados pelos alunos para a prática da ornamentação de obras Barrocas. Deste modo o seguinte gráfico apresenta algumas opções consideradas para a prática destas assim como a apreciação dos docentes acerca deste tópico.

Como é realizada a ornamentação pelos alunos?

38 respostas

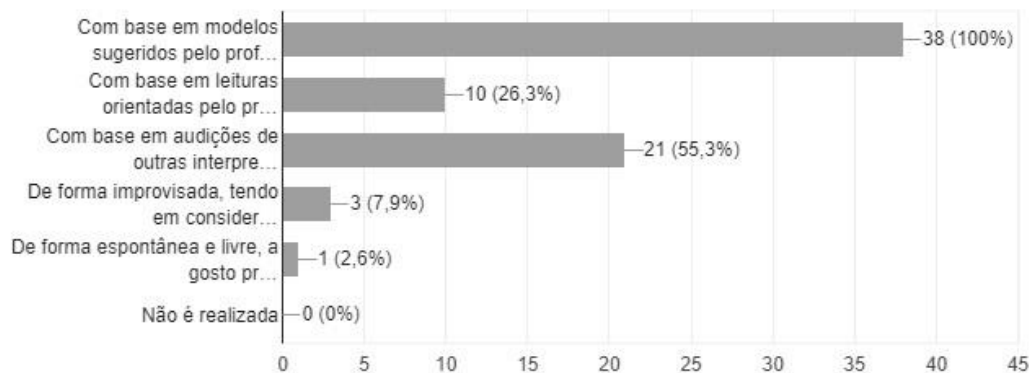


Figura 69: Métodos de ornamentação usados pelos alunos.

A observação do gráfico sugere que, na maior parte dos casos, a ornamentação usada para a interpretação de obras do período Barroco é resultado de uma imitação dos modelos sugeridos pelos docentes em contexto de sala de aula. Todos os inquiridos afirmam este acontecimento como verdadeiro, estabelecendo por isso um total de 100% para este item.

As seguintes formas mais significativas para a realização da ornamentação baseiam-se em audições de outros intérpretes (55,3%) ou leituras informadas relativas à temática em estudo (26,6%). A improvisação fiel ao estilo ou a improvisação livre, sem preocupação com as regras estilísticas, assumem proporções pouco significativas nesta análise.

6. Considerações Finais

Este capítulo apresenta as considerações finais passíveis da articulação dos conhecimentos adquiridos ao longo da investigação teórica em articulação com a interpretação dos dados obtidos através da investigação realizada.

Com o principal objetivo de compreender o estado do ensino do Barroco em Portugal, dando especial atenção à ornamentação, esta dissertação procurou investigar as origens da Performance Historicamente Informada que se concluíram como reflexos do Movimento Música Antiga e que se perpetuam até aos dias de hoje na interpretação de obras de épocas específicas.

A imitação de um estilo musical em particular com preocupações historicamente informadas obriga o intérprete à reflexão sobre os diversos materiais da época, quer seja pelo conhecimento dos instrumentos utilizados, pelo debruçar sobre fontes escritas ou até mesmo pelo inteirar-se das práticas quotidianas que envolvem todos os processos musicais, desde a sua construção/composição até ao momento da performance. No caso da música Barroca, estes processos acontecem maioritariamente em simultâneo e são por isso merecedores de consideração.

A ornamentação da música barroca é também ela influenciada pelo processo coincidente de criação e performance e revela as suas particularidades estilísticas.

Ao longo deste trabalho procurou-se realizar uma ponte entre conteúdos construídos por diversos autores e a situação real praticada no quotidiano das instituições de Ensino Artístico de Portugal, através da articulação entre bibliografia e o trabalho de investigação, concluído através de inquéritos.

Tendo em consideração os objetivos propostos inicialmente, considero que esta investigação cumpriu com os propósitos expostos, tendo sido superadas todas as dificuldades apesar das limitações encontradas ao longo da mesma.

O trabalho de investigação realizado quer na análise de programas, quer no do uso de questionários em formato de inquéritos para aferição das

opiniões dos docentes, fundamentais para a investigação, revelaram algumas perturbações em relação ao delineado inicialmente. Estes manifestam-se na quantidade de programas disponíveis para análise e pelo número de respostas aos inquéritos. A razão deste acontecimento não pode ser exposta com exatidão neste capítulo, contudo é possível enumerar algumas das possíveis que creio terem sido as mais prováveis.: uma vez que este contacto foi realizado através das instituições de ensino, meio que se considerou ser o mais sensato, uma vez que os questionários se referiam a práticas pedagógicas (aplicadas nas instituições), o pedido de resposta pode não ter sido encaminhado para os respetivos docentes com a prontidão necessária; estes podem manifestar disponibilidades não compatíveis com a participação na investigação.

Pela análise e confronto dos resultados é possível concluir que o Barroco é um período histórico abordado nas aulas do Ensino Artístico na disciplina de Flauta Transversal em diversos graus de ensino, contudo manifestam maior incidência à medida que os graus se elevam e nos finais dos cursos Básico e Secundário. Esta aplicação é uma escolha dos docentes uma vez que os Programas Curriculares não apresentam qualquer obrigatoriedade para a lecionação de obras de períodos específicos, não impondo, deste modo, a performance de obras da época Barroca.

A lecionação de obras deste estilo nem sempre é orientada por fontes históricas específicas, sendo a maior referência para esta prática a audição de interpretações de outros músicos ou o transmitir de conhecimentos adquiridos pelos professores ao longo da sua prática musical.

Apesar de os docentes participantes neste estudo concordarem que a ornamentação deve ser ensinada em contextos de sala de aula e usada na performance, a ornamentação de obras do Barroco não é um conteúdo presente significativamente nos Programas Curriculares e vale-se das mesmas práticas de ensino e aprendizagem.

Depreende-se ainda que, a prática da ornamentação por parte dos alunos é reveladora de hesitações e inseguranças. Estas podem ser reflexos da dependência do professor para a criação de ornamentação pelo aluno, uma vez que são maioritariamente sugeridas por este (professor) ou pela

pouca flexibilização e níveis de conforto dos alunos perante o estilo em questão.

Esta investigação considera que, como resposta à questão presente no título desta dissertação, a Ornamentação é uma preocupação historicamente informada no Ensino Artístico Especializado, uma vez que os docentes procuram a imitação de modelos da época através de várias formas de absorção e transmissão de conhecimento.

A investigação aqui apresentada resultou num esclarecimento da prática pedagógica de obras do período Barroco passíveis de novos estudos de dimensões superiores que, realizados à posteriori desta pesquisa, podem aferir os modos de aplicação e efeitos dessa mesma preocupação no ensino, pelo que se considera ser uma investigação pertinente e de enriquecimento do trabalho aqui apresentado.

PARTE 2

RELATÓRIO DE PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

1. Prática de Ensino Supervisionada

O presente relatório foi concebido no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada (PES), que se incluiu no segundo e último ano do Mestrado em Ensino da Música, lecionado pelo Departamento de Comunicação e Arte (DeCA) da Universidade de Aveiro (UA).

A Prática de Ensino Supervisionada foi realizada no Conservatório de Música do Porto (CMP), sobre orientação científica do Professor Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e pelo Professor Olavo Tengner Barros, orientador cooperante no Conservatório de Música do Porto, tendo início no dia seis de Outubro de 2017 e fim no dia 15 de Junho de 2018, compreendendo as interrupções previstas para férias de Natal (entre e 18 de Dezembro a 2 de Janeiro), férias de Carnaval (12 a 14 de Fevereiro) e férias da Páscoa (26 de Março a 6 de Abril).

Como suplemento a PES orientada na disciplina de Flauta Transversal, foi realizada a coadjuvação de aulas de Música de Conjunto que, no caso, se concretizaram com a disciplina de Orquestra de Sopros, orientada pelo Professor Fernando Marinho.

A escolha do Conservatório de Música do Porto para realização de PES deve-se sobretudo à competência do corpo docente da classe de Flauta Transversal e ao número elevado de alunos, que permitiu uma experiência pedagógica diversificada e gratificante.

Este documento exhibe o contexto em que decorreu a formação supracitada expondo uma apresentação da Instituição de Acolhimento (CMP) e dos membros intervenientes (Professor Cooperante, Estagiária e Alunos).

Serve ainda como suporte teórico da estagiária, descrevendo os objetivos gerais e específicos de PES, apresentando o Plano Anual de Formação do Aluno (PAFA) e conteúdos, competências e metodologias de ensino e aprendizagem.

A estes acrescentam-se materiais pedagógicos, planificações e relatórios de aulas e atividades e outros documentos fundamentais utilizados em Prática

de Ensino Supervisionada, efetuando a ponte entre as componentes prática e teórica, adquiridas ao longo da frequência do Mestrado em Ensino da Música.

A última parte deste documento contém a autoavaliação do desempenho do estagiário e avaliação da orientação e acompanhamento fornecidos por parte quer da instituição de acolhimento (Conservatório de Música do Porto) quer da instituição formadora e orientadora (Universidade de Aveiro).

A redação deste relatório procura cumprir os parâmetros e requisitos exigidos no Regulamento de Estudos da Universidade de Aveiro e no Regulamento cedido pelo Departamento de Comunicação e Arte para elaboração do mesmo.

1.1. Definição do Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada em função do Plano Curricular da Instituição de Acolhimento

1.1.1. Objetivos

O Plano Anual de Formação do Aluno (PAFA)³⁶ em Prática de Ensino Supervisionada surge como um documento orientador, elaborado pela Estagiária e pelo Orientador Cooperante em colaboração com o Orientador Científico, tendo como principal objetivo a inserção do estagiário no contexto prático da atividade pedagógica.

Deste modo torna-se essencial a inclusão do estagiário na coadjuvação de aulas (de forma assistida e intervencionada) e nas atividades desenvolvidas quer pela instituição de acolhimento quer pela instituição orientadora.

³⁶ Disponível para consulta no Anexo 4 (Científica, 2015).

1.1.2. Aplicação

Para concretização deste requisito essencial foram atribuídos três alunos de instrumento de níveis de ensino distintos, permitindo a intervenção prática em contexto de aula rico e diversificado e uma turma de música de conjunto, no caso, orquestra, com a Orquestra de Sopros do Conservatório de Música do Porto.

Aliadas às aulas supracitadas foram programadas e desenvolvidas atividades como são exemplo Audições, Concertos, Concursos, Masterclasses, Workshops, entre outras.

Contudo e apesar do planeamento prévio, não foi possível a realização de todas as atividades propostas inicialmente no PAFA devido a constrangimentos causados por questões burocráticas, de calendário, espaço e meios.

1.1.3. Metodologias de Ensino-Aprendizagem

Tendo como principal objetivo a promoção de uma aprendizagem holística e significativa, PES utiliza métodos expositivos e demonstrativos de forma a transmitir conhecimentos, ao mesmo tempo que procura criar e proporcionar aos alunos ambientes de construção do próprio conhecimento.

É pretendido, deste modo, capacitar os alunos de uma autonomia que os permita identificar e resolver problemas relacionados com a aprendizagem musical e o crescimento artístico, ao mesmo tempo que são atribuídas ferramentas para o desenvolvimento pessoal e autorregulação.

De forma a substancializar estas preocupações, a prática de coadjuvação e intervenção letiva será organizada através de uma abordagem planeada e respeitadora das individualidades de cada aluno, conduzida pelo uso de técnicas de facilitação, como por exemplo, exercícios técnicos familiares aos alunos, e estimulando o pensamento criativo e crítico, através da exposição dos exercícios familiares apresentados num primeiro momento, criando novas adaptações às necessidades existentes e à resolução de problemas.

Esta metodologia será aplicada num enquadramento técnico, sonoro, interpretativo, de articulação, postural ou em quaisquer outros parâmetros onde a sua aplicação seja possível e necessária.

1.1.4. Materiais Pedagógicos e Didáticos

A prática pedagógica no ensino da música requer, para além de bases orientadoras no que diz respeito à pedagogia e à didática no ensino (num ponto de vista geral), o conhecimento de materiais técnicos e de bibliografia específica em música, no caso, em Flauta Transversal.

Deste modo, foram várias as consultas e leituras de materiais pedagógicos que serviram de pilar para a estruturação e delineação das metodologias de ensino e aprendizagem aplicadas ao longo das aulas e para a elaboração de materiais didáticos, incluindo nestes a construção de planificações, escolha de repertório, tipologias de avaliação, entre outros. Segue-se a lista de bibliografia específica relativa a materiais pedagógicos e didáticos utilizados e consultados, e ainda a referência de outros materiais usados em sala de aula:

Bibliografia Específica	ABRSM. (1995). ABRSM: <i>Flute Scales & Arpeggios, Grades 1–8</i> . London: Associated Board of the Royal Schools of Music; Arends, R. (2008) <i>Aprender a ensinar</i> . Madrid: Mac Graw Hill; Artaud, P. (1946). <i>Harmoniques- Cahier d'Exercices Sur Les Partiels d'un Son</i> . Paris: Gérard Billaudot Editeur; Biget, A. (2005). <i>Une Pratique de la Pédagogie de Groupe Dans l'enseignement Instrumental</i> . Paris: Cité de la Musique; Choksy, L. & Abramson, (1986) <i>Teaching music In The Twentieh Century</i> . New Jersey: Presentice-Hall; Colwell & P. Webster (Eds). <i>MENC handbook of research in music education. Applications</i> . Oxford: Oxford University Press;
--------------------------------	--

- Debost, M. (2002). *The Simple Flute From A to Z*. Nova Iorque: Oxford University Press;
- Díaz, M. & Giráidez, A. (2007) *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Barcelona: Editorial Graó;
- Dick, R. (1986). *El Desarrollo del Sonido*. Madrid: Mundimúsica Ediciones;
- Gordon, E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões* (Ed. Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, (1980);
- Graf, P. (1992). *Check Up*. Mainz: SHOTT;
- Green, L. (2008). *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. Farnham-Surrey: Asghate;
- Hallam, S. (1998). *Instrumental teaching: a practical guide to better teaching and learning*. Oxford: Heinemann;
- Hodges, D. A & Nolker (2011) The Acquisition of music skills. In R. *in the twentieth century*. N. Jersey: Prentice-Hall;
- Moyse, M. (1933). *Gammes et Arpeges*. Paris: Alphonse Leduc;
- Moyse, M. (1934). *De la Sonorité*. Paris: Alphonse Leduc;
- P. Taffanel & P. Gaubert. (1958). *Grands Exercices Journaliers De Mécanisme*. Paris: Alphonse Leduc;
- Pellerite, J. (1972). *A Modern Guide to Fingerings for the Flute*. Bloomington: Indiana University Library;
- Philippe, B. (1995). *La Technique d'Embouchure*. Paris: Pedagogie De La Flûte;
- Quantz, J. (2001). *On Playing The Fluté*. London: Faber and Faber;
- Shively, J. (2015). Constructivism in Music Education. *Arts Education Policy Review*;

Winn, R. (2008). *Melodies for Developing Tone and Interpretation*. Mainz: SHOTT;

Wye, T. (1999b). *Complete Daily exercises for the Flute- Essential Practice Material for the Intermediate to advanced Flutist*. London: Novello;

Wye, T. (2014). *Practice Book For The Flute- Omnibus Edition*. London: Novello;

Wye, T. (2017). *Flute Secrets- Advice for Students, Teachers and Professionals*. London: Novello.

Materiais	PneumoPro
Pedagógicos e	Breath Builder
Didáticos	Flow-Ball
	Metrónomo
	Afinador
	Souto, T. (2017). <i>A Flauta Mágica</i> . Lisboa: Correio da Manhã.

Acrescem-se a estes materiais outros materiais fundamentais para o bom funcionamento das aulas tais como o instrumento próprio (Flauta Transversal), a estante musical, partituras relativas ao repertório em estudo e, caso existam, seus respetivos acompanhamentos (em formato físico ou digital), materiais de escritório (como lápis, caneta e borracha) e leitor áudio e respetiva amplificação (colunas).

1.2. Calendarização

A Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva adotou a seguinte calendarização:

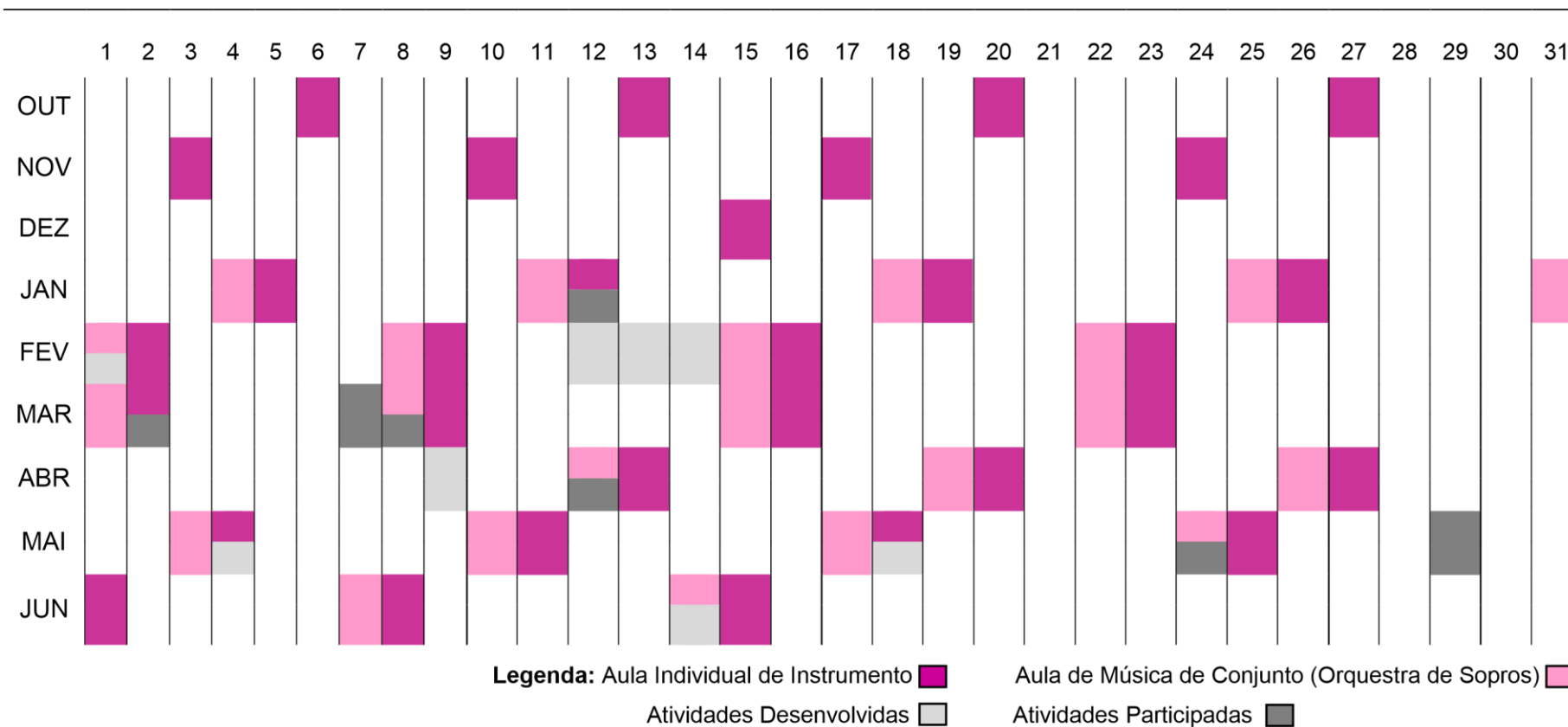


Figura 70: Calendarização do Ano Letivo 2017/ 2018.

1.3. Horário

Os seguintes pontos espelham o horário das aulas e atividades organizadas e participadas ao longo do ano letivo 2017/2018, sendo que as aulas de instrumento e música de conjunto traduzem um horário cumprido semanalmente, e as atividades realizadas pelo aluno Estagiário revelam datas e horários pontuais.

1.3.1. Aula Individual de Instrumento

Aluno	M J Barros Anacoreta
Data	Sexta-feira (semanalmente)
Horário	13H35 às 14H20
Aluno	A C Cardoso Fernandes
Data	Sexta-feira (semanalmente)
Horário	11H50 às 12H35
Aluno	C I Conceição Alves
Data	Sexta-feira (semanalmente)
Horário	14H20 às 15H05

1.3.2. Aula de Música de Conjunto

Turma	Orquestra de Sopros
Data	Quinta-feira (semanalmente)
Horário	18H40 às 21H00

1.3.3. Atividades Desenvolvidas

Atividade	Concerto das Orquestras do CMP
Data	Quinta-feira, 01 de Fevereiro de 2018
Horário	19H00

Atividade	Porto Flute Festival
Data	12 a 14 de Fevereiro de 2018
Horário	09H00 às 20H00

Atividade	Audição de Classe
Data	09 de Abril de 2018
Horário	19H00 às 20H00

Atividade	Audição de Classe
Data	04 de Maio de 2018
Horário	11H50

Atividade	Audição de Classe
Data	18 de Maio de 2018
Horário	15H20

Atividade	Concerto das Orquestras do CMP
Data	Quinta-feira, 14 de Junho de 2018
Horário	19H00

1.3.4. Atividades Participadas

Atividade	Prova de Acumulação
Data	12 de Janeiro de 2018
Horário	15H00

Atividade	Concurso Interno- Madeiras
	Eliminatória- Nível A
Data	Sexta-feira, 02 de Março de 2018
Horário	10H30
	Final- Nível A
Data	Quarta-feira, 07 de Março de 2018
Horário	10Hh30
	Final- Nível C
Data	Quinta-feira 08 de Março de 2018
Horário	10H00- Pequeno Auditório
	Final- Nível D
Data	Quinta-feira 08 de Março de 2018
Horário	15H00

Atividade	Concerto de Professores
Data	12 de Abril de 2018
Horário	19H00

Atividade	Prova Final de Ano
	M J Barros Anacoreta
Data	24 de Maio de 2018
Horário	16H00
	C I Conceição Alves
Data	24 de Maio de 2018
Horário	18H00
	A C Cardoso Fernandes
Data	29 de Maio de 2018
Horário	10H20

2. Caracterização Dos Elementos

Sob orientação científica do Doutor Jorge Salgado Correia, Professor Associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e do Professor Olavo Tengner Barros, Orientador Cooperante no Conservatório de Música do Porto, a Prática de Ensino Supervisionada foi realizada no Conservatório de Música do Porto com a coadjuvação de três dos alunos do professor Olavo Barros, entre eles A C Cardoso Fernandes, M J Barros Anacoreta e C I Conceição Alves.

A realização do Estágio Curricular teve ainda o enriquecimento suplementar da modalidade de Música de Conjunto, realizada com a disciplina de Orquestra de Sopros do Ensino Secundário, lecionada e orientada pelo Professor Fernando Marinho, com apoio dos professores responsáveis pelos naipes da Orquestra: António Rosa, João Alvarenga, Rui Pinto, Manuel Luís Azevedo, Francisco Soares e Isabel Silva.

2.1. Conservatório de Música do Porto– Contextualização

2.1.1. Descrição da Instituição de Acolhimento

Criado no ano de 1917 pela Câmara Municipal do Porto, o Conservatório de Música do Porto surge como Escola Artística Municipal, dentro da rede pública do Ensino Artístico Especializado em Música até ao ano de 1972, onde passa para jurisdição do Ministério da Educação Nacional.

Sediou-se primeiramente no Palacete dos Viscondes de Vilarinho de S. Romão, na Travessa do Carregal, passando no ano de 1975 a ocupar o Palacete Pinto Leite, na Rua da Maternidade.

Atualmente o Conservatório de Música do Porto usufrui das instalações do antigo Liceu Dão Manuel II, atualmente denominada por Escola Secundária Rodrigues de Freitas, devido ao Programa de Requalificação e Modernização de Escolas, aplicado em 2008.

O CMP dispõe de um enorme espólio documental, instrumental e artístico com elevado interesse museológico pelo que, em 1992, lhe foi atribuído a distinção de Medalha de Mérito Cultural Grau Ouro da Cidade do Porto³⁷.

A classe docente ilustra uma elevada qualificação quer a nível pedagógico como a nível artístico, tendo-se distinguido como Escola de Referência Nacional do Ensino Artístico Especializado da Música³⁸ promovendo, para além de uma oferta educativa exemplar, a abertura à comunidade e à Cidade do Porto, através de inúmeras atividades realizadas em parceria com as principais Instituições culturais da cidade.

Esta escola especializada funciona por três regimes de ensino distintos, entre eles o Regime Integrado, onde os alunos frequentam todas as componentes de ensino, Especializado e Geral, dentro do mesmo estabelecimento, submetendo-se à obrigatoriedade de combinação e equivalentes de níveis de escolaridade, o Regime Articulado, onde a lecionação das disciplinas da componente de Ensino Artístico Especializado é assegurada pela escola de Ensino Especializado e as restantes disciplinas por uma escola de Ensino Geral, sendo ainda exigida a equivalência de graus de ensino, e ainda o Regime Supletivo, onde é dada a possibilidade dos alunos frequentarem as disciplinas pretendidas na escola de Ensino Artístico Especializado, independentemente das habilitações que possuam. (Conservatório de Música do Porto, 2016).

O CMP responde às necessidades educativas de aproximadamente de 1053 alunos, oriundos de 45 municípios diferentes, com cerca de 160 professores e a assistência operacional de mais de 25 funcionários, que permitem o normal e bom funcionamento das atividades letivas e não letivas (Conservatório de Música do Porto, 2014a).

³⁷ *Medalha de Mérito Cultural Grau Ouro da Cidade do Porto* é um símbolo de distinção municipal atribuído a "pessoas singulares ou coletivas, nacionais ou estrangeiras, que se notabilizarem pelos seus méritos pessoais ou feitos cívicos e ainda funcionários do município, pelo desempenho das suas funções" (Municipal, s/d.)

³⁸ Segundo a Agência Nacional para a Qualificação e Formação Profissional (Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional, 2017)

2.1.2. Descrição do Meio Sociocultural Envolvente

Cedofeita é uma das freguesias mais antigas do distrito do Porto com cerca de 22.077 habitantes. Localizada no centro histórico, o seu elevado número de população residente deve-se, para além dos moradores locais, ao crescente surgimento de estudantes e turistas, atraídos por características como fáceis acessos, proximidade com bens e serviços, pelo património turístico, religioso, cultural e de formação. (Martins & Gomes, 2014).

São as lendas que respondem à origem desta cidade, que afirmam ter sido criada pelo povo Suevo, à tutela da Igreja Românica que assenta no Largo do Priorado deste 417 d.C.

A denominação desta freguesia está também rodeada de narrativas, para as quais se verificam dificuldades em encontrar consenso, apesar de todas elas referirem a criação de uma igreja, como pagamento de dívida por parte do Rei a S. Martinho de Tous. Consta que a rapidez verificada na construção desta igreja traduzida na expressão latina *Cito Facta*, remata no nome pelo qual hoje é a cidade conhecida: *Cedofeita* (Dantas, 2016).

São de salientar outros locais de interesse histórico e cultural como o Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, a Capela da Ramada Alta, a Igreja de Nossa Senhora da Lapa, entre outros. Esta cidade é também preenchida com várias e diversas instituições de ensino, desde o básico, como a Escola Primária da Constituição, até ao universitário, como a Faculdade de Direito ou de Farmácia da Universidade do Porto, que promovem o corrente fluxo de bens e pessoas que, apesar disso, não influencia na pacificidade e tranquilidade da freguesia.

O Conservatório de Música do Porto ocupa uma posição geográfica e metropolitana central, beneficiando das características atraentes que oferece a freguesia de Cedofeita e o distrito do Porto.

2.1.3. Descrição do Projeto Educativo

O Projeto Educativo do Conservatório de Música do Porto tem como principal missão, através da articulação de diversos níveis de ensino, “Garantir uma formação integral de excelência na área da Música, orientada para o prosseguimento de estudos” (Conservatório de Música do Porto, 2014a).

Para além das competências musicais e específicas de cada instrumento, o Conservatório propõe-se ainda em incentivar a cooperação intra e interpessoal, educando para a autonomia e sociabilidade, para a superação de limites pessoais e desenvolvimento de capacidades de autodeterminação, respeito e sentido de responsabilidade.

O desenvolvimento do sentido criativo, crítico e estético está inerente às práticas do Conservatório, como reflexo de um esforço que permita a criação da individualidade e personalidade de cada aluno dentro da comunidade.

A dinâmica escolar promovida por esta escola de Ensino Artístico, pretende oferecer aos alunos mais do que as aulas pertencentes aos Regimes de Ensino praticados por cada um, oferecendo por isso outras iniciativas de formação como masterclasses, palestras, concertos, conferências, entre outras.

O Conservatório de Música do Porto pretende para os seus alunos a criação de um conhecimento e crescimento musical, artístico e pessoal. (Conservatório de Música do Porto, 2016).

2.1.4. Programa Curricular

O Conservatório de Música do Porto não dispõe de um Programa Curricular específico para o Instrumento de Flauta Transversal organizado por níveis ou graus de ensino. Deste modo, o Programa Curricular que se segue é uma sugestão do Estagiário, fruto da leitura e reflexão de um conjunto de documentos que tornaram possível a sua criação, entre eles o Regulamento Interno, Projeto Educativo do CMP, Matrizes de Provas e Exames³⁹, listas de repertório sugerido

³⁹ Disponível para consulta no Anexo 5 (Sopros, 2017b).

e aconselhado para cada ano de escolaridade pelos docentes e responsáveis do Departamento de Sopros do CMP e Critérios de Avaliação do Departamento de Sopros- Madeiras⁴⁰.

A criação deste Programa Curricular mostra-se fundamental para a orientação do Estagiário enquanto Professor, determinando metas e objetivos a cumprir em cada nível de ensino, possibilitando a hierárquica distribuição dos conteúdos, tendo em vista um tipo de ensino linear e progressivo.

A aplicação do Programa Curricular pretende, de forma generalista, fomentar a integração do aluno no seio da Classe de Flauta Transversal e da própria turma, tendo em vista o desenvolvimento da sua sociabilidade e promoção do gosto por uma constante evolução e atualização de conhecimentos resultantes da prática do instrumento e hábitos de estudo. Deste modo serão criadas várias oportunidades do aluno se apresentar em público e interagir com a Classe, seja na modalidade de intérprete ou ouvinte, através da participação em Concertos, Audições, Masterclasses, Workshops ou outras atividades de enriquecimento curricular.

Os Programas Curriculares que se seguem são referentes e específicos aos Graus de Ensino em lecionação no decorrer de Prática de Ensino Supervisionada, correspondendo, por isso, aos Segundo, Terceiro, Sexto e Sétimo Graus de ensino.

Cada um dos programas apresenta conteúdos e competências a adquirir no respetivo nível de ensino, refletindo como principais objetivos a estimulação das capacidades do aluno e favorecimento da sua formação, tendo em conta o desenvolvimento equilibrado de todas as suas potencialidades e respeitando a individualidade de cada um.

⁴⁰ Disponível para consulta no Anexo 6 (Sopros, 2017a).

2.1.4.1. Programa Curricular 2º Grau

Para além dos objetivos gerais supracitados, o Programa Curricular de Segundo Grau procura especificamente ilustrar preocupação com as seguintes temáticas:

Introdução ao Instrumento	<ul style="list-style-type: none">-Montagem;-Constituição;-Manutenção;-Conservação;-História do instrumento.
Postura	<ul style="list-style-type: none">-Posição do corpo/ instrumento;-Forma correta de manusear o instrumento;-Posição correta para executar sentado e de pé;-Manuseamento correto do instrumento (posição das mãos, dedos e pontos de equilíbrio da flauta, nomeadamente, queixo, indicador esquerdo, polegar e mindinho direito).
Respiração	<ul style="list-style-type: none">-Funcionamento básico (inspiração/expiração);-Importância dos músculos na respiração (diafragma e abdominais);-Importância da mesma para a obtenção de melhor sonoridade.
Embocadura, Som e Afinação	<ul style="list-style-type: none">-Noções de colocação e adaptação do aluno ao instrumento;-Direção do ar;-Emissão do som;-Afinação.
Articulação	<ul style="list-style-type: none">-<i>Stacatto</i> (diferentes tipos);-<i>Legatto</i>;-Tipos de ligaduras (expressão e prolongação).
Posições e Dedilhações	<ul style="list-style-type: none">-Executar as dedilhações corretas entre Dó4 e Lá5;-Dedilhações das notas alteradas Fá#, Dó#, Sol# e Sib, Mib, Láb.-Adaptação correta das mãos ao instrumento.

Outros Conteúdos	-Pulsção (uso do metrónomo); -Ritmo; -Dinâmica; -Frase musical; -Treino de memorização; -Hábitos/ métodos de estudo.
Conteúdos Mínimos a Apresentar na Prova Final	Técnica: -Tonalidade Maior (até duas alterações): Escala e Arpejo (simples e com inversões); -Tonalidade Relativa Menor: Escala Menor Natural, Harmónica e Melódica e Arpejo (simples e com inversões); Estudos: -Um estudo sorteado pelo júri de entre dois apresentados pelo aluno; Técnica: -Uma peça sorteada pelo júri de entre duas apresentadas pelo aluno.

Segue-se uma lista de Repertório com sugestões de Métodos, Estudos e Peças. As obras sugeridas são apenas sugestões pelo que podem ser aplicadas em contexto de sala de aulas outras de dificuldade igual ou superior.

É aconselhado a variação de estilos e épocas tendo em conta as características e individualidades dos alunos.

Sugestão de Repertório	Métodos e Estudos: -Moyse, M. <i>The Beginner Flutist</i> ; -Beekum, J. <i>Ouverture I</i> ; -Era, J., <i>40 Estudos</i> ; -Harris & Adams, <i>Estudos, vol. 1</i> ; -Altés, H. <i>Método de Flauta transversal, vol 1</i> ; -Gariboldi, G. <i>30 Easy and Progressive Studies</i> ; -Galli, R. <i>Esercizi di Primo Grado, op. 309</i> ; -Lyons, G. <i>Estudos</i> ; -Vester, F. <i>125 Easy Classical Studies</i> ;
-----------------------------------	---

- Bantái-Kovacs, *Selected Studies For Flute*;
- Taffanel P. & Gaubert, Ph. *Exercices Journalieres*;
- Wye, T. *Beginner's Practice Book for the Flute vol.1 e 2*.

Peças:

- Ridout, 6 *Melodias*;
- Arnold, J. *Very First Flute Duets*;
- Bartok B. e Kodaly, Z. *Pieces For Flute & Piano, vol. 1 e 2*;
- Moyse, L. *A Treasury Of Flute Music*;
- Moyse, L. *65 Little Pieces*;
- Moyse, L. *40 Little Pieces*;
- Norton, C. *Microjazz for Flute, vol. 1.-*

2.1.4.2. Programa Curricular 3º Grau

O Programa Curricular do Terceiro Grau de Ensino aborda os seguintes tópicos e conteúdos:

Introdução ao Instrumento	<ul style="list-style-type: none">-Montagem;-Constituição;-Manutenção;-Conservação;-História do instrumento.
Postura	<ul style="list-style-type: none">-Posição do corpo/ instrumento;-Forma correta de manusear o instrumento;-Posição correta para executar sentado e de pé;-Manuseamento correto do instrumento (posição das mãos, dedos e pontos de equilíbrio da flauta, nomeadamente, queixo, indicador esquerdo, polegar e mindinho direito).

Respiração	<ul style="list-style-type: none">-Funcionamento básico (inspiração/expiração);-Importância dos músculos na respiração (diafragma e abdominais);-Importância da mesma para a obtenção de melhor sonoridade.
Embocadura, Som e Afinação	<ul style="list-style-type: none">-Noções de colocação e adaptação do aluno ao instrumento;-Direção do ar;-Emissão do som;-Afinação: Uso do afinador para melhorar e controlar a afinação;-Cantar previamente os trechos de modo a poder corrigir a afinação;-Introdução ao estudo da técnica de <i>vibrato</i>.
Articulação	<ul style="list-style-type: none">-<i>Stacatto</i> simples (diferentes tipos) e introdução ao estudo da técnica de <i>staccato</i> duplo;-<i>Legatto</i>;-Tipos de ligaduras (expressão e prolongação).
Posições e Dedilhações	<ul style="list-style-type: none">-Executar as dedilhações corretas entre Dó4 e Si6;-Dedilhações de todas as notas alteradas;-Adaptação correta das mãos ao instrumento.
Outros Conteúdos	<ul style="list-style-type: none">-Pulsação (uso do metrónomo);-Ritmo;-Dinâmica;-Frase musical;-Treino de memorização;-Hábitos/ métodos de estudo.

Conteúdos	Técnica:
Mínimos a	-Tonalidade Maior (até três alterações): Escala e Arpejo (simples e com inversões);
Apresentar na	-Tonalidade Relativa Menor: Escala Menor Natural, Harmónica e Melódica e Arpejo (simples e com inversões);
Prova Final	-Arpejo 7ª da Dominante (simples e com inversões); -Escala Cromática; -Escala em Terceiras.
	Estudos:
	-Um estudo sorteado pelo júri de entre dois apresentados pelo aluno 70 pontos;
	Peças:
	-Uma peça sorteada pelo júri de entre duas apresentadas pelo aluno.

Segue-se uma lista de Repertório com sugestões de Métodos, Estudos, Peças, Sonatas e Concertos. As obras sugeridas são apenas sugestões pelo que podem ser aplicadas em contexto de sala de aulas outras de dificuldade igual ou superior.

É aconselhado a variação de estilos e épocas tendo em conta as características e individualidades dos alunos.

Sugestão de	Métodos e Estudos:
Repertório	-Wye, T. <i>Practice Book For The Flute</i> , vol. 2,3 e 5; -Bernold, Ph. <i>La Technique D'embouchure</i> ; -Artaud, P. <i>Harmónicos</i> ; -Taffanel P. & Gaubert, Ph. <i>Exercices Journalieres</i> ; -Moyse, L. <i>Estudos Melódicos</i> ; -Harris & Adams, <i>Estudos</i> , vol.1; -Graff, P. <i>Check-Up</i> ; -Moyse, M. <i>Art et Technique de la Sonorité</i> ; -Gariboldi, G. <i>20 Petites Etudes</i> ; -Vester, F. <i>125 Easy classical studies</i> ;

-Galli, R. *Esercizi di primo grado op. 309*.

Peças, Sonatas e Concertos

- Járdány Pál, *Sonatina*;
- Donjon, *Pan, Pastorale*;
- Diot-Meunier, *La Valse A Mis Le Temps*;
- Diot-Meunier, *Comme au temps de Bach*;
- Koechlin, Ch. *14 Peças*;
- Joubert, C. *Papegay*;
- Debussy, *Le Petit Nègre*;
- Marcello, *Sonatas (Fá M / Ré M)*;
- Bartók, B. *An Evening in the Village*;
- Bartók, B. *Duetos*;
- Vivaldi, A. *Concerto IV*;
- Roussel, *Aria*;
- Honegger, *Romance*;
- Ibert, J. *Aria*;
- Ibert, J. *Histoires*;
- Tomasi, *Le Petit Chevrier Corse*;
- Gossec, *Gavotte e Tambourin*;
- Gallois-Montbrun, *Valse-Caprice*;
- Telemann, G. *Sonatas (Fá M/Ré M)*;
- Meunier, G. *Air Classique*;
- Fauré, *Siciliene*;
- Haendel, F. *Sonatas (Fá M/Mi M)*;
- Proust, P. *Divertissement*;
- Proust, P. *Automne*;
- Hindemith, P. *Echo*;
- Reger, *Romance*;
- Busoni, *Albumblatt*;
- Lalo, *Chants Russes*;
- Bozza, *Ária*.

2.1.4.3. Programa Curricular 6º e 7º Graus

Para além dos objetivos gerais referidos anteriormente, o Programa Curricular de Sexto e Sétimo Graus⁴¹ ilustram ainda preocupação com a adaptação de repertório no sentido da evolução do sentido rítmico, técnico, da memória, expressividade e dinâmica, tendo em conta a evolução técnica, musical e estilística.

Ao longo destes níveis de ensino será essencial reforçar a importância dos hábitos de estudo corretos assim como a audição de música, de modo a promover o crescimento, autonomia e autoconfiança do aluno.

É previsto ainda o estudo de Música Contemporânea e a iniciação à análise formal do repertório.

Introdução ao Instrumento	<ul style="list-style-type: none">-Montagem;-Constituição;-Manutenção;-Conservação;-História do instrumento.
Postura	<ul style="list-style-type: none">-Posição do corpo/ instrumento;-Forma correta de manusear o instrumento;-Posição correta para executar sentado e de pé;-Manuseamento correto do instrumento (posição das mãos, dedos e pontos de equilíbrio da flauta, nomeadamente, queixo, indicador esquerdo, polegar e mindinho direito).
Respiração	<ul style="list-style-type: none">-Funcionamento básico (inspiração/expiração);-Importância dos músculos na respiração (diafragma e abdominais);-Importância da mesma para a obtenção de melhor sonoridade;-Exercitar a respiração abdominal, peitoral e mista.

⁴¹ O programa Curricular de Sexto e Sétimo Graus encontram-se no mesmo tópico uma vez usufruem dos mesmos parâmetros curriculares.

Embocadura, Som e Afinação	<ul style="list-style-type: none">-Noções de colocação e adaptação do aluno ao instrumento;-Direção do ar;-Emissão do som;-Uso do afinador para melhorar e controlar a afinação, assim como a colocação correta dos lábios, maxilares, velocidade e posições auxiliares.-Cantar previamente os trechos de modo a poder corrigir a afinação;-Aplicação da técnica de <i>vibrato</i>.-Explicitar a finalidade da cavidade bucal, a ressonância e a posição da língua;-Utilização de técnicas contemporâneas;-Aperfeiçoar a igualdade da sonoridade e timbre dos diferentes registos.
Articulação	<ul style="list-style-type: none">-<i>Stacatto</i> simples (diferentes tipos) e duplo.-<i>Legatto</i>;-Tipos de ligaduras (expressão e prolongação).
Dedilhações	<ul style="list-style-type: none">-Executar as dedilhações corretas entre Dó4 e Dó7, com especial ênfase na terceira oitava;-Dedilhações de todas as notas alteradas;-Adaptação correta das mãos ao instrumento.
Interpretação e Dinâmica	<ul style="list-style-type: none">-Elementos de fraseado musical (linha, cor, direção e expressão);-Desenvolver o controlo e extenso e variado de dinâmicas.
Outros Conteúdos	<ul style="list-style-type: none">-Pulsção (uso do metrónomo);-Ritmo;-Dinâmica;-Frase musical;-Treino de memorização;-Hábitos/ métodos de estudo.
Conteúdos Mínimos a	Técnica:

Apresentar na Prova Final	<ul style="list-style-type: none">-Tonalidade Maior (até sete alterações): Escala e Arpejo (simples e com inversões);-Tonalidade Relativa Menor: Escala Menor Natural, Harmónica e Melódica e Arpejo (simples e com inversões);-Arpejo 7ª da Dominante (simples e com inversões);-Escala Cromática;-Escala em Terceiras;-Escala Hexáfona; <p>Estudos:</p> <ul style="list-style-type: none">-Um estudo sorteado pelo júri de entre três apresentados pelo aluno 70 pontos; <p>Peça:</p> <ul style="list-style-type: none">-Uma obra completa (Concerto ou Concertino, Sonata ou Sonatina, Suite);-Uma peça sorteada pelo júri de entre duas peças contrastantes apresentadas pelo aluno:-Leitura à primeira vista.
----------------------------------	---

Segue-se uma lista de Repertório com sugestões de Métodos, Estudos, Peças, Sonatas e Concertos. As obras apresentadas são apenas sugestões pelo que podem ser aplicadas em contexto de sala de aulas outras de dificuldade igual ou superior.

É aconselhado a variação de estilos e épocas tendo em conta as características e individualidades dos alunos.

Sugestão de Repertório	<p>Métodos e Estudos:</p> <ul style="list-style-type: none">-Wye, T. <i>Practice Book for the Flute</i>, vol. 2, 3, 5 e 6;-Karg-Elert, S. <i>30 Estudos op. 107</i>;-Reichert, 7 <i>Exercícios Diários</i>;-Bernold, Ph. <i>La Technique d'embouchure</i>;-Graf, P.L. <i>Check-Up</i>;
-------------------------------	---

- Moyse, M. *Exercícios Diários*;
- Moyse, M. *Estudos Melódicos*;
- Moyse, M. *Art et Technique de la Sonorité*;
- Bach, J. S. *Estudos- 1º Caderno*;
- Andersen, J. *Estudos, Op. 33*;
- Köhler, E. *Estudos Românticos*;
- Köhler, E. *Estudos, Op. 33 (2º caderno)*.

Peças, Sonatas e Concertos

- Jolivet, *Fantasie-Caprice*;
- Gretry, E. *Concerto Dó M*;
- Säens, S. *Romance*;
- Bach, J. S. *Sonatas (Mi b M/Sol m/Dó M)*;
- Boccherini, L. *Concerto Ré M*;
- Farkas, Ph. *Sonatina*;
- Stamitz, *Concerto Sol M*;
- Hoffmann e Haydn, *Concerto Ré M*;
- Telemann, G. *Fantasias*;
- Bloch, *Suite Modale*;
- Bozza, *Soir dans les Montagnes*;
- Pepping, E. *Sonata*;
- Chopin, *Variações sobre um tema de Rossini*;
- Donizetti, *Sonata*;
- Beethoven, *Sonata Op. 24*;
- Godard, *Suite en trois morceaux*.

2.1.4.4. Programa Curricular de Orquestra

A disciplina de Orquestra não dispõe de um programa curricular. Deste modo a disciplina é lecionada tendo em conta as competências e capacidades dos alunos, aferidas pelo professor orientador.

2.1.5. Avaliação

A avaliação dos alunos é um sumativo da prestação destes em sala de aula com a participação noutras atividades curriculares e relacionadas com a prática musical ativa ou passiva, revelando um peso de 75% da nota final. Os restantes 25% são atribuídos em conformidade com a cotação obtida na Prova Global, de carácter obrigatório para todos os graus de ensino e que acontece no final do ano letivo (dentro do Calendário Escolar do 3º Período).

Os 75 pontos percentuais que são atribuídos à participação dos alunos são ainda divisíveis em duas categorias, entre elas a do “Saber Fazer”, relacionada com a performance (aptidões técnicas, sonoras, de articulação, interpretação, entre outras) e a do “Saber Estar”, relacionada com as competências atitudinais (comportamento, atitude, assiduidade e pontualidade).

No Ensino Básico 1º Ciclo (Iniciação e Preparatório) esta percentagem assume a seguinte divisão: “Saber Fazer”- 80% e “Saber Estar”- 20%. No Ensino Básico 2º e 3º Ciclos a distribuição privilegia mais a categoria do “Saber Fazer”, atribuindo-lhe o equivalente a 85%, fazendo com que a percentagem da “Saber Estar” arque 15%. No Ensino Secundário é manifestada a mesma tendência, pelo que o “Saber Fazer” assume 90% da cotação, deixando 10% para a categoria “Saber Estar”.

As provas estão organizadas por três conteúdos, entre eles o Técnico (Escalas e Arpejos), o de Estudos e o de Peças (podendo evidenciar também Sonatas e Concertos). No caso dos níveis de ensino Complementar (Sexto, Sétimo e Oitavo graus) as provas apresentam uma organização distinta,

adicionando aos tópicos supracitados um ítem extra, que corresponde ao da leitura à primeira vista, realizada sobre o excerto de uma peça.

A cotação de todos os momentos de avaliação está escalada entre 0 e 20 valores, sendo que as avaliações do ensino básico são posteriormente convertidas numa escala de 0 a 5 valores (Conservatório de Música do Porto, 2014b).

2.2. Estagiária- Perfil Metodológico e Artístico

Segue-se a caracterização do Perfil Metodológico e Artístico da Estagiária, onde é também evidenciado o percurso académico e profissional da mesma.

2.2.1. Dados Pessoais

Nome Completo	Anabela Soares Almeida
Data de Nascimento	09 de Julho de 1994
Naturalidade	Sanguêdo, Santa M da Feira, Aveiro.
Informações de Contacto	 Travessa do Cabo, nº 19 4505-806, Sanguêdo, Santa M da Feira  +351 910 23 55 11  anabelasoesalmeida@gmail.com  asa@ua.pt

2.2.2. Formação Profissional

2017	Mestrado em Ensino da Música (frequência- 2º ano) Flauta Transversal e Música de Conjunto Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
------	---

- 2017 | **Curso Complementar de Piano**
Escola de Música Tuna de Perosinho, Perosinho, Vila Nova de Gaia.
- 2016 | **Licenciatura em Música**
Flauta Transversal
Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- 2013 | **Curso de Formação: A Teoria e a Prática da Musicoterapia: Aplicação e Efeitos em Contextos Educativos (Margarida Rocha)**
Escola Superior de Educação Paula Frassinetti, Porto.
- 2012 | **Curso de Ensino Secundário- Línguas e Humanidades**
Colégio Liceal de Santa M de Lamas, Santa M da Feira, Aveiro.
- 2012 | **Curso Complementar de Flauta Transversal**
Conservatório de Música do Porto, Porto.
- 2011 | **Curso Complementar de Formação Musical**
Conservatório de Música do Porto, Porto.

2.2.3. Formação Complementar

- 2017 | **Workshop: *Learning from Children: Five, Seven and Crazy Eights!* (Beth Bolton)**
Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- 2017 | **Workshop: *Learning From Children* (Alison Reynolds)**
Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro.
- 2017 | **Workshop: *Música na Creche e Jardim de Infância* (Mna Adrego)**
Notas de Arte, Arada, Ovar.
- 2017 | **Workshop: Técnica Vocal – Nível II (Sandra Oliveira)**
Juventude de Sanguêdo, Santa M da Feira, Aveiro.

2017	Workshop: <i>Alexander Technique</i> (Pedro Couto Soares) Research Hands on Flute, DeCA, Universidade de Aveiro, Aveiro.
2017	<i>El Flautista Consciente</i> (Marcelo Alvarez) Research Hands on Flute, DeCA, Universidade de Aveiro, Aveiro.
desde 2012	Master Classe de Flauta Transversal - executante Aulas de Flauta Transversal na modalidade de executante com Angelina Rodrigues, Joaquina Mota, Ana Raquel Lima, Leonardo Winter, Pedro Couto Soares e Paolo Taballione.
desde 2012	Master Classe de Flauta Transversal- ouvinte Aulas de Flauta Transversal na modalidade de ouvinte com os professores Jorge Caryevschi, Sophie Cherrier, Mario Caroli, João Marta, Agata Igras, Christine Beard, Bert D'Hollander, Adriana Ferreira, André Cameira, Monica Finco, Sibel Pensel, Michel Bellavance, Ana Ferraz, entre outros.

2.2.4. Experiência Profissional

	Professora de Flauta Transversal
desde 2013	Escola de Música Academia Talentus, Lourosa, Santa M da Feira. Programa Oficial do Conservatório de Música do Porto.
desde 2009	Escola de Música Juventude de Sanguêdo, Sanguêdo, St. Mª da Feira. Programa Oficial do Conservatório de Música do Porto.
desde 2016	Escola de Música Instrumentos e Companhia, Arada, Ovar. Método <i>Syllabus</i> , Royal Schools of Music, Reino Unido
desde 2016	Escola de Música Instrumentos e Companhia, Cucujães, Ovar. Método <i>Syllabus</i> , Royal Schools of Music, Reino Unido.
2012 - 2013	Escola de Música e Artes de Lourosa, Lourosa, Santa M da Feira. Programa Oficial do Conservatório de Música do Porto.

Flautista – Música de Câmara

- 2018 | **MusicEvents**
(Anabela Almeida e Ruben Pinto).
- 2017 | **Quarteto de Flautas UA**
(António Freitas, Anabela Almeida, Daniela Santos, Célia Silva).
Estreia da Obra: *5 Peças para 4 Flautas* - Francisco Monteiro
Research Hands on Flute, DeCA, Universidade de Aveiro.
- 2016 | **Ensemble de Flautas**
(Ana Luísa Guimarães, Anabela Almeida, Cristiana Azenha e Mna Afonso)
Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian, Teatro Aveirense e Universidade de Aveiro.
- Aula Aberta– Flauta Transversal**
- 2017 | Aplicações Técnicas de Posições e Dedilhações
Escola de Artes da Bairrada, Troviscal, Aveiro.
- Flautista - Orquestra**
- 2017 | Orquestra Sinfónica Joly Braga Santos (1º Flauta- reserva).
- 2017 | Orquestra Mezzo Sinfonic (1º Flauta- reserva).
- 2013 a 2017 | Orquestra de Sopros do DeCA (Flauta, Flautim e Flauta Alto).
- 2013 a 2017 | Orquestra de Sopros do DeCA e Orquestra Filarmonia das Beiras.
(Flauta).
- 2005 a 2012 | Orquestra de Alunos e Ex-Alunos do Colégio Liceal de Santa M de Lamas (Flauta).

2.2.5. Informações Adicionais

desde 2015	Diretora Pedagógica	
	Escola de Música Juventude de Sanguêdo	
	Sanguêdo, Santa M da Feira, Aveiro.	
2016	Flautista – Banda Filarmónica	
	Banda Musical de São Tiago de Lobão.	
	Lobão, Santa M da Feira, Aveiro. (Flauta).	
desde 2018	Vice-Presidente – Área Cultural	
	Juventude de Sanguêdo	
	Sanguêdo, Santa M da Feira, Aveiro.	
2005	Concurso de Flauta de Bisel	
	III Concurso de Flautas de Bisel CLSML (2º Lugar).	
	Colégio Liceal de Santa M de Lamas, Santa M de Lamas.	
2006	IV Concurso de Flautas de Bisel CLSML (1º Lugar)	
	Colégio Liceal de Santa M de Lamas, Santa M de Lamas.	
2007	V Concurso de Flautas Fernando Pessoa.	
	Biblioteca Municipal, Santa M da Feira.	

2.3. Alunos- Perfil Musical, Comportamental e Escolar

Para a possível realização de Prática de Ensino Supervisionada foram atribuídos à Professora Estagiária três alunos, de graus de ensino diferentes, entre eles: M J Barros Anacoreta, aluna do Ensino Supletivo a frequentar o Segundo Grau, A C Cardoso Fernandes, que frequenta o Terceiro Grau do Ensino Integrado, e C I, aluna do Ensino Supletivo, que iniciou o ano letivo inscrita no Sexto Grau e, em Janeiro, se propôs a Exame de Acumulação, transitando assim para o Sétimo Grau de Ensino.

As alunas que frequentam o Ensino Integrado gozam de um horário composto por duas aulas semanais, cada uma delas com duração de 45 minutos. Já a aluna de Regime de Ensino Supletivo, C I, apenas usufrui de uma aula, com a mesma duração de uma das anteriores (45 minutos).

Apesar das diferenças horárias verificadas nos Regimes de Ensino supracitados, foi coadjuvada semanalmente uma aula a cada uma das alunas pela Professora Estagiária, fazendo o total de três blocos semanais.

Acrescem-se às aulas supracitadas, a aula de Orquestra de Sopros do Ensino Secundário, disciplina de música de conjunto, com tempo letivo semanal de 120 minutos.

Frequentam esta aula de forma efetiva cerca de 54 alunos, com a colaboração dos professores responsáveis de naipe e maestro. Cooperam ainda de forma pontual alunos de outros instrumentos, conforme necessidade, e professoras estagiárias (Anabela Almeida e Carina Cunha).

2.3.1. M J Barros Anacoreta

Idade	11 anos
Nível e Regime de Ensino	Segundo Grau Regime de Ensino Supletivo

Escola de Ensino Regular	Colégio Alemão do Porto Rua Guerra Junqueiro, nº 162 4150-286 Porto
---------------------------------	---

Escola de Ensino Artístico	Conservatório de Música do Porto Praça de Pedro Nunes, nº 126 4050-010 Porto
-----------------------------------	--

M J é uma aluna que gosta bastante do seu instrumento, contudo as suas aptidões artísticas estão divididas pela Música e pelo Ballet, pelo que nem sempre lhe é possível dedicar tempo ao estudo da Flauta Transversal.

No decorrer da aula é uma aluna que evolui significativamente, preocupada em respeitar o texto ao máximo, tendo em consideração os aspetos melódicos e frásicos, de articulação e dinâmica. Foi estimulada a criar a sua própria interpretação, usando para isso a invenção de uma narrativa. Esta forma de olhar o texto musical tornou a aluna mais interessada e empenhada no programa musical a que foi proposta.

2.3.2. A C Cardoso Fernandes

Idade	12 anos
--------------	---------

Nível e Regime de Ensino	Terceiro Grau Ensino Integrado
---------------------------------	-----------------------------------

Escola de Ensino Regular	Liceu Dão Manuel II Praça de Pedro Nunes, nº 126 4050-010 Porto
---------------------------------	---

A A C é uma aluna bastante dedicada e talentosa, com qualidades que podem traduzir-se num futuro promissor. Provida de um suporte musical familiar e fortalecido, revela um trabalho individual regular e perfeccionista,

embora tenha ainda receio em expor as suas potencialidades sonoras e interpretativas.

A aluna apresenta algumas questões posturais no que diz respeito à posição das mãos e à rigidez da embocadura que, ainda que não sejam graves, foram trabalhados durante as aulas, para que esta não seja uma influência negativa na prática futura do instrumento.

São verificáveis ainda outras características positivas como a motivação intrínseca, memorização, audição atenta e proatividade.

2.3.3. C I Conceição Alves

Idade	16 anos
Nível e Regime de Ensino	Sexto Grau – Acumulação para Sétimo Grau Ensino Supletivo
Escola de Ensino Regular	Escola Secundária Rio Tinto Travessa da Cava Nova, s/n 4435-162 Rio Tinto

A Catarina é uma aluna dedicada e empenhada, com bastantes facilidades de leitura e interpretação que se traduzem numa rápida e variada montagem de programa. Apesar disso, mostra-se reservada e insegura tanto em contexto de aula como em apresentações públicas, não exibindo todo o seu potencial, sobretudo no que diz respeito à musicalidade e expressividade.

Revela ainda uma postura tensa, sobretudo nos pulsos, e dificuldades em realizar uma respiração diafragmática. Estas questões, assim que identificadas e reconhecidas pela própria, são alvo de preocupação e interesse pelo que a aluna procura corrigir e aperfeiçoar ao longo das aulas, de forma a melhorar a sua performance e crescer musicalmente.

2.3.4. Orquestra de Sopros

Idade	Compreendidas entre 15 e 18 anos
Nível e Regime de Ensino	Entre o Quarto e o Oitavo Graus Ensino Supletivo, Integrado e Articulado
Orientação	Maestro: Fernando Marinho. Responsável Naípe Madeiras: António Rosa; João Alvarenga. Responsável Naípe Metais: Manuel Luís Azevedo; Isabel Silva. Responsável Naípe Percussão: Francisco Soares.
Apoio Técnico	Som e Luz: Equipa de Produção Conservatório de Música do Porto. Publicidade e Gestão: Secretaria Conservatório de Música do Porto; Equipa de Audições Conservatório de Música do Porto. Outros Apoios: Núcleo de Estágio Universidade de Aveiro; Núcleo de Estágio Escola Superior de Artes Aplicadas.

Instrumentação e Elementos	Madeiras: Oboés (cinco elementos); Flautim (um elemento); Flauta (cinco elementos); Clarinete (nove elementos); Clarinete Baixo (dois elementos); Fagote (quatro elementos); Saxofone Soprano (um elemento); Saxofone Alto (três elementos); Saxofone Tenor (um elemento); Saxofone Barítono (um elemento).
	Metais: Trompetes (sete elementos); Trompas (cinco elementos); Trombones (quatro elementos); Eufónio (um elemento); Tubas (dois elementos); Cordas: Violoncelo (um elemento); Contrabaixo (um elemento). Piano (um elemento); Harpa (um elemento). Percussão: (seis elementos).

2.4. Relação Pedagógica

Uma vez que os alunos se demonstraram bastante afáveis e disponíveis, a Relação Pedagógica existente entre professora estagiária e estes revelou-se bastante positiva, próxima e gratificante.

Facilmente foram criados laços de confiança e afeição sem menosprezar as finalidades e compromissos educativos. Deste modo a ação pedagógica tornou-se privilegiada na medida em que para além do desenvolvimento artístico, musical e técnico do aluno, foi possível acumular experiências de cariz pessoal e atitudinal.

As complexidades verificadas ao longo da Prática de Ensino Supervisionada prendem-se sobretudo no que diz respeito ao estudo semanal, motivação intrínseca e capacidade de superação dos medos e anseios de cada uma das alunas. Uma vez identificadas, estas problemáticas foram alvo de atenção e preocupação ao longo da componente de Prática de Ensino Supervisionada.

Todos os referidos aspetos se mostraram relevantes e essenciais uma vez que permitiram a construção e desenvolvimento do conhecimento educativo, didático e pedagógico através de novas e diversificadas experiências que decorreram ao longo de todo o ano letivo.

3. Planificações e Relatórios de Aulas Assistidas e Intervencionadas

Seguem-se as planificações e relatórios de aulas assistidas e intervencionadas⁴² ao longo do ano letivo, evidenciando por aluno e turma a planificação anual, repartida por períodos escolares e definindo conteúdos e repertório a abordar em cada um deles.

As aulas de instrumento apresentam uma planificação anual com divisão periódica dos diversos conteúdos a lecionar, entre eles: “Técnica”, “Escalas e Arpejos”, “Estudos” e “Peças”. As planificações de aulas semanais intervencionadas espelham uma organização que contempla tópicos como: “Objetivos Gerais”, “Objetivos Específicos”, “Conteúdos”, “Metodologias de Ensino-Aprendizagem” e “Estratégias” e foram elaboradas com o contributo do orientador cooperante, de modo a fazer cumprir o Programa Curricular tendo em conta os propósitos pedagógicos e educativos.

Agregadas a estas planificações estão os respetivos relatórios, que expõem a aplicação da planificação em contexto prático de sala de aula.

Não serão expostas as planificações de aulas assistidas, apenas o relatório das mesmas.

A disciplina de Música de Conjunto, ilustra uma divisão anual por semestre, compreendendo o primeiro e segundo semestres, divididos pelas apresentações públicas (1º Semestre- até 1 de Fevereiro e 2º Semestre até 14 de Junho). As planificações semanais de cada aula não se encontram disponíveis para consulta. Por esta razão serão apenas apresentados os relatórios semanais de aulas assistidas e intervencionadas.

⁴² As planificações e relatórios de aulas assistidas e intervencionadas podem ser consultadas nos anexos 7 a 13.

4. Atividades Escolares

Segue-se referenciada nos seguintes tópicos, a enumeração e descrição das atividades desenvolvidas e participadas pelo aluno estagiário em função do Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada.

4.1. Atividades Desenvolvidas Pelo Aluno Estagiário

4.1.1. Concerto da Orquestras de Sopros

O Concerto da Orquestra de Sopros⁴³ teve lugar no Auditório do Conservatório de Música do Porto e aconteceu no dia 1 de Fevereiro de 2018 pelas 19H00.

Este concerto teve direção do professor e maestro Fernando Marinho e contou com a participação da Orquestra do 3º Ciclo e da Orquestra de Sopros desta mesma instituição e foi apoiada pelos professores de naipe (Rui Pinto, António Rosa, João Alvarenga, Francisco Soares, Isabel Silva e Manuel Azevedo) e professoras estagiárias (Carina Cunha e Anabela Almeida).

O concerto foi organizado em duas partes, divididas por um pequeno intervalo, com a duração de 15 minutos, assumindo a seguinte estrutura e programação:

1ª Parte	Orquestra do 3º Ciclo do Conservatório de Música do Porto
	James Barnes, <i>Overture Energico</i> ;
	Samuel R. Hazo, <i>Echoes</i> ;
	Samuel R. Hazo, <i>Novo Lenio</i> .
Intervalo	
2ª Parte	Orquestra de Sopros do Conservatório de Música do Porto
	Steven Byant, <i>Ecstatic Fanfarre</i> ;
	John Mackey, <i>Aurora Awakes</i> ;
	Alfred Reed, <i>Seventh Suite (A Century of Flight)</i> .

⁴³ O cartaz e o programa do concerto está disponível para consulta nos Anexos 38 e 39.

A produção e organização deste concerto teve o auxílio da Equipa de Produção do Conservatório.

4.1.2. Porto Flute Festival 2018

O Porto Flute Festival é um festival de flautas organizado pela AFLAUP (Associação de Flautistas de Portugal) em parceria com o Conservatório de Música do Porto que pretende proporcionar e potenciar a aquisição e partilha de conhecimentos e competências.

A edição de 2018 ocorreu entre os dias 12 e 14 de Fevereiro e reuniu alguns dos principais flautistas e pedagogos nacionais e internacionais iniciativas como concertos, masterclasses e workshops. Adicionando a estas atividades surgem ainda ateliês, exposições e a possibilidade de participação numa Orquestra de Flautas.

A inscrição de alunos, músicos, professores ou outros interessados em participar no invento dependeu da inscrição através de um Boletim de Inscrição e do pagamento do passe diário ou livre (duração total do evento) que permitiu aos intervenientes a livre circulação pelo recinto podendo usufruir de todas as atividades⁴⁴.

Apesar da presença no evento ser limitada aos possuidores do passe, os concertos foram abertos ao público externo, limitados à disponibilidade do auditório e ao pagamento de um bilhete.

Deste modo, o festival proporcionou masterclasses com os seguintes pedagogos:

Dia 1 (12 Fevereiro)	-Wéndela van Swol;
	-Julien Beaudiment;
	-Katharine Rawdon.
Dia 2 (13 Fevereiro)	-Nuno Inácio;
	-Adriana Ferreira;
	-Sarah Rumer.

⁴⁴ O boletim de inscrição, cartaz, programa e horários estão disponíveis para consulta nos 40 a 44.

Dia 3 (14 Fevereiro)	-Pamela Stahel
	-Stephanie Wagner;
	-Michel Bellavance;
	-Raquel Lima.

Foram facultados workshops com as seguintes temáticas:

Dia 1 (12 Fevereiro)	- <i>Interpretação e Flautas Históricas</i> , por Olavo Barros.
Dia 2 (13 Fevereiro)	- <i>Treino mental em função dos Sonho</i> , por Vasco Gouveia; - <i>Interpretação das obras para flauta de j. S. Bach em instrumentos modernos</i> , por Jorge Caryevschi.
Dia 3 (14 Fevereiro)	- <i>Flutes-out-tutorial- guia passo a passo para aprender o zoom tube de Ian Clarke</i> , por Gareth McLearnon; - <i>Técnica Alexander</i> , por Pedro Couto Soares.

O Festival teve em exposição as seguintes marcas e representantes ao longo dos três dias:

- Just Flutes;
- Mancke Headjoints;
- EuroMusica;
- Fersan;
- Arista Flutes;
- Pearl;
- Caius;
- Cardoso & Conceição;
- Yamaha;
- Daniel Paul Luthier;
- Alfred Verhoef;
- Adams– European Flute Centre;
- Wm. S. Haynes Co.;
- Verne Q. Powell Flutes;
- Lefreque;

-Ritmos Minúcias.

Durante os três dias do Festival foram apresentados concertos com os seguintes artistas e programação:

Dia 1 (12 fevereiro)	Nuno Inácio- flauta
	Carolina Coimbra- harpa
	-J. Lauber- <i>4 danses médiévales op. 45</i> ;
	-J. Françaix- <i>Cinque piccoli duetti</i> .
	Marco Pereira- Flauta
	António Pereira- viola d´arco
	Lígia Madeira- piano
	-M. Duruflé- <i>Prélude, récitatif et variations, op. 3</i> ;
	-T. Nikolajeva- <i>Trio op. 18</i> .
	Sarah Rumer- flauta
	Igor Longato- piano
	-S. Prokofiev- <i>Sonata em ré, op.94</i> .
	Pamela Stahel- piccolo
	Igor Longato- piano
	-Cavicchi- <i>Three moods</i> .
	Sarah Rumer- flauta
	Pamela Stahel- piccolo
	Igor Longato– piano
	-F. Poulenc– <i>Trio</i> ;
	-A. Cavicchi- <i>Chiaroscuro</i> .
	Ana Ferraz – flauta
	-L. Berio- <i>Sequenza (para flauta solo)</i> .

Julien Beaudiment- flute

Cristovão Luiz- piano

-F. Ries- *Sonate sentimentale (para flauta e piano)*.

Ana Ferraz- flauta

Cristovão Luiz- piano

-G. Mahler- *4 lieder*.

Julien Beaudiment- flauta

Cristovão Luiz- piano

-B. Bartok- *Rumänischevolkstänze (para flauta e piano)*;

-Ph. Glass- *Serenade (para flauta solo)*;

-Ph. Glass- *Façades*;

-M. Hindson- *Odysseus and sirens (para flauta e piano)*.

Julien Beaudiment- flute

Michel Bellavance- flute

Cristovão Luiz- piano

-E. Köhler- *Valse des fleurs*.

**Dia 2
(13 fevereiro)**

Katharine Rawdon- flauta e piccolo

-E. Varèse- *Density 21.5 (para flauta solo)*;

-D. Loeb- *Six preludes (para piccolo solo)*;

-S. Sieg- *So long- Suite para flauta solo (dedicado Katharine Rawdon)*;

-K. Rawdon - *Freud's divan, vienna (para flauta solo)*.

Wéndela Van Swol- flauta

Francesca Serafini- piano

-J. Geraedts- *Sonatine*.

Gil magalhães - flauta

-C. Debussy- *Syrinx (for flute solo)*.

Gil Magalhães- flauta

Francesca Serafini- piano

-J. Demersseman- *Solo de concerto nº 6*.

Adriana Ferreira- flauta

Nuno Meira- violino

Teresa Correia- viola d'arco

Luís Carvalhoso- violoncelo

-W. A. Mozart- *Quarteto kv 285*.

Adriana Ferreira- flute

Isolda Crespi- piano

-H. Dutilleux- *Sonatine*.

Michel Bellavance- flauta

Isolda Crespi- piano

-C. Frühling- *Fantasie für flöte*;

-S. Brotons- *Sonata op. 21*;

-C. Ph. E. Bach- *Trio em mi m (2 flautas e baixo contínuo)*;

-J. M. Leclair- *Deuxième récréation de musique (2 flautas e baixo contínuo)*.

Olavo tengner Barros e Pedro Couto Soares- flautas transversais

Sofia nereida pinto - cravo

Mário Carreira- viola francesa e "terz-guitar"

-Mauro Giuliani- *Grand potpourri op. 126, (flauta e "terz-guitar")*;

-F. A. Hoffmeister- *Variações sobre um tema da flauta mágica de mozart (flauta solo)*;

-W. F. Bach- *Sonata em mi m (flauta e baixo contínuo)*;

-C. Ph. E. Bach- *Trio em mi m (2 flautas e baixo contínuo)*;

-J. M. Leclair- *Deuxième récréation de musique (2 flautas e baixo contínuo)*.

Stephanie Wagner- flauta

Jonathan Ayerst- piano

-C. Koechlin- *Sonate para piano e flauta op. 52*.

Raquel Lima- flauta em sol

-J. Yuasa- *Mai-bataraki ii* (para flauta em sol).

Stephanie Wagner - flauta

Raquel Lima - flauta

-G. Petrassi - *Dialogo angelico* (para duas flautas).

Stephanie Wagner- flauta contrabaixo

-D. B. Thomas- *Sleeping lions* (para flauta contrabaixo solo).

Orquestra de flautas do Porto Flute Festival

Jorge Caryevschi- Direção

-W. A. Mozart- *Três fragmentos da flauta mágica* (arr. Jorge Caryevschi);

-J. Veldhuis- *Jesus is coming* (versão para a “het nederlands fluitorkest”)

-A. Piazzolla- *Melodía en la menor* (canto de octubre, arr. Enver cuervos)

-A. Piazzolla- *Nightclub 1960* (da historia do tango, arr. Dominy clements)

-D. Clements- *The blue and the dim and the dark* (composta para a “het nederlands fluitorkest”, versão com órgão)

-D. Lobo- *Verbum caro* (edição José Abreu, arr. Jorge Caryevschi)

4.1.3. Audição de Classe- 9 Abril

No dia 9 de Abril deu-se a primeira Audição de Classe⁴⁵ dos alunos do Professor Olavo Barros. Deste modo foi agendada a audição para as 19H00 no Pequeno Auditório do Conservatório com a participação de alguns alunos, incluindo as alunas intervenientes em Estágio Curricular (M J Anacoreta, A C Fernandes e C I Alves).

⁴⁵ O cartaz e programa desta audição encontram-se disponíveis nos anexos 53 e 54.

As alunas supramencionadas apresentaram o seguinte repertório:

M J Anacoreta	J. J. Quantz, <i>Grand Finale Minuet With Variations</i> .
A C Fernandes	J. Rutter, <i>Suite Antique- Prelude, Ostinato e Aria</i> .
C I Fernandes	P. Taffanel, <i>Fantasia sobre Mignon</i> .

Apesar desta atividade ter sido planeada com antecedência a aluna M J não pode comparecer na audição.

4.1.4. Audição Escolar- 4 Maio

Esta segunda audição aconteceu no dia 4 de Maio⁴⁶ pelas 11H50 no Auditório do Conservatório de Música do Porto e apresentou variedade de escalões etários e instrumentos, entre eles oboé, canto, flauta, entre outros.

Nesta audição participou a aluna de PES C I Alves com o acompanhamento da pianista acompanhador Francesca Serafini e apresentou o seguinte repertório:

C I Fernandes	E. Köhler, <i>Concerto em Sol m, op. 97- Andante e Allegretto..</i>
----------------------	---

4.1.5. Audição Escolar- 18 Maio

Esta audição de Classe⁴⁷ teve como principal objetivo promover exposição e a performance em público. Deste modo foram planeadas duas audições dentro do

⁴⁶ O cartaz e programa desta audição encontram-se disponíveis nos Anexos 57 e 58.

⁴⁷ O cartaz e programa desta audição encontram-se disponíveis nos anexos 58 a 60.

mesmo horário (15H20), em salas distintas (0.08 e -1.07), dividindo os alunos por dois escalões, entre eles o do Ensino Básico e o do Ensino Secundário.

A instrumentação desta audição apresentou-se bastante variada, contendo, para além da flauta transversal outros instrumentos como violoncelo, fagote, piano, entre outros.

Foi prevista a participação de todas as alunas cooperantes em Prática de Ensino Supervisionada: M J Anacoreta, A C Fernandes e C I Alves. Apesar deste planeamento prévio, a aluna M J não pode comparecer na audição. As alunas foram acompanhadas ao piano pela pianista, João Queirós, M João Fernandes e Francesca Serafini, respetivamente.

Foi proposto o seguinte repertório para apresentação:

M J Anacoreta	J. J. Quantz, <i>Grand Finale Minuet With Variations- Tema, Variação I e II.</i>
A C Fernandes	C. Stamitz, <i>Concerto em Sol M, op. 29- Allegro;</i> G. Burm, <i>Romance para flauta e piano op. 41.</i>
C I Fernandes	E. Köhler, <i>Concerto em Som m, op. 97. Allegro.</i>

4.1.6. Concerto Orquestra de Sopros

O Concerto da Orquestra de Sopros teve data no dia 14 de Junho de 2018, no Auditório do Conservatório de Música do Porto pelas 19H00 e contou com a colaboração, para além dos alunos intervenientes na Orquestra de Sopros e dos professores orientadores, das professoras estagiárias Anabela Almeida e Carina Cunha.

Este concerto baseou-se na apresentação da obra *Bestiarium*, uma Suite escrita para Banda e composta por nove andamentos distintos. Cada um destes descreve e caracteriza musicalmente um animal com exibição de um *slide*, aliando a sensação auditiva à referência visual dada pelo nome e por uma imagem ou vídeo do animal escolhido.

O oitavo andamento, *Charlie, the chameleon (charlie, el camaleón)* é acompanhado por um guião, que deve ser narrado ao longo da execução do mesmo.

É de salientar que cada andamento foi composto por diferentes compositores de renome mundial. Deste modo, a peça assume a seguinte estrutura:

Compositor	Bert Appermont
Andamento	<i>Tropical fishes, a deep blue adventure</i>
Compositor	Philip Sparke
Andamento	<i>Dance of the whale, a ballet for the endangered species</i>
Compositor	Ferrer Ferran
Andamento	<i>Tyrannosaurus rex</i>
Compositor	Jan Van Der Roost
Andamento	<i>The snail (el caracol)</i>
Compositor	Kevin Houben
Andamento	<i>The kangaroo (el canguro)</i>
Compositor	Robert W. Smith
Andamento	<i>The apes (los simios)</i>
Compositor	Victoriano Valencia
Andamento	<i>The woodworm (la carcoma)</i>
Compositor	Luis Serrano Alarcón
Andamento	<i>Charlie, the chameleon (charlie, el camaleón)</i>
Compositor	Oscar navarro
Andamento	<i>The fly (la mosca)</i>

A orquestra foi pelo professor Fernando Marinho, com a cooperação dos professores responsáveis pelos naipes António Rosa, Manuel Luís Azevedo e Francisco Soares.

Para a possível realização deste concerto foram realizados diversos ensaios, assumidos no horário de aula (quintas-feiras das 18:40 às 21:00), adicionando a

este um ensaio extra de colocação, realizado no dia do próprio concerto entre as 17H00 e as 18H00.

As imagens e vídeos expostos ao longo da obra são da criação da professora estagiária Carina Costa e a narração do oitavo andamento, responsabilidade da professora estagiária Anabela Almeida.

A gravação integral⁴⁸ do concerto supracitado foi realizada por Manuel Dias e a publicidade do concerto (cartaz) esteve ao encargo da secretaria do Conservatório de Música do Porto.

4.2. Atividades Participada pelo Estagiário

4.2.1. Prova de Acumulação- C I Alves

Esta prova teve data no dia 12 de Janeiro pelas 15H00 e teve como principal propósito a certificação da aptidão da aluna para transpor do 6º Grau de ensino para o 7º Grau.

Assim sendo a aluna apresentou um leque de repertório que foi exposto a sorteio. Dentro deste repertório surgem obras como o *Concerto* de E. Köhler *em Sol M, op. 97* e a *Fantasia sobre Mignon* de P. Taffanel. Fazem ainda parte do repertório o *Estudo nº 1 e 2* de J. Anderson, *Estudo nº 6* de T. Boehm.

Para a secção técnica desta prova a aluna terá de tocar uma escala maior com relativas menores (harmónica, melódica e natural), e respetivos arpejos com inversões. Serão ainda exigidas a escala cromática, maior por terceiras, hexáfona e o arpejo de sétima da dominante com inversões.

O sorteio foi realizado em plena prova pelos júris Olavo Barros, Daniela Anjo e Marco Pereira, no qual foi sorteada a escala de Fá (com todos os conteúdos supracitados) e o *Estudo nº 6* de T. Boehm. A aluna tocou o primeiro andamento de cada uma das obras apresentadas.

A prestação da aluna revelou-se bastante positiva, pelo que esta obteve aprovação para a acumulação a que se propôs.

⁴⁸ Disponível para consulta no sítio da internet, através do seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=pG3RGzvoTUw&feature=em-share_video_user.

4.2.2. Concurso Interno CMP

O Concurso Interno do Conservatório de Música do Porto⁴⁹ é uma iniciativa promovida pelo próprio conservatório com o propósito de premiar os alunos pelo desenvolvimento das suas capacidades artísticas e musicais.

Organizado por diversas categorias, este concurso desenvolve-se nas especialidades de Canto, Cordas Dedilhadas, Cordas Friccionadas, Madeiras, Metais, Percussão, Teclas e Música de Câmara.

Para a apresentação no concurso os alunos foram sujeitos a um procedimento de inscrição que consistiu na entrega de um boletim de inscrição, devidamente autorizado pelo encarregado de educação e professor, preenchido com o repertório a apresentar e temporização, acompanhados pelo valor da inscrição.

Os premiados de todas as categorias (1º, 2º e 3º lugares) receberão, para além da oportunidade de se apresentarem no Concerto de Laureados, um certificado e um valor monetário proporcional à classificação.

Neste concurso participaram as três alunas de Prática de Ensino Supervisionada, em escalões distintos e, por isso, com horários diversificados que se apresentam no seguinte esquema:

M J Anacoreta	Nível D Horário: 08 Março 2018-15H00 Local: Pequeno auditório
A C Fernandes	Nível C Horário: 08 Março 2018- 10H00 Local: Pequeno auditório
C I Fernandes	Nível A- Eliminatória Horário: 02 Março 2018- 10H30 Local: Auditório

⁴⁹ Estão disponíveis para consulta o cartaz, boletim de inscrição e programa do Concurso Interno do Conservatório de Música do Porto nos Anexos 45 a 52.

Nível A- Final
Horário: 07 Março 2018-10h30
Local: Auditório

As alunas participantes apresentaram o seguinte repertório em prova:

M J Anacoreta	W. A. Mozart, <i>Ária de Papageno</i> ; Joubert, <i>L'hipopotame Gaetan</i> .
A C Fernandes	J. Rutter, <i>Suite Antique- Prelude, Ostinato e Aria</i> ; B. Godard, <i>Suite de trois morceaux-Allegretto</i> .
C I Fernandes	E. Köhler, <i>Concerto op.97-I e II andamentos</i> ; Telemann, <i>Fantasia nº8</i> . P. Taffanel, <i>Grande Fantaisie sur Mignon</i> ; E: Köhler, <i>Concerto op.97- III andamento</i> .

A prestação de M J, A C e C I revelaram-se satisfatórias, sendo de salientar a da aluna A C, à qual foi atribuído o 2º lugar da classificação do seu escalão.

4.2.3. Concerto de Professores

O Concerto de Professores⁵⁰ foi organizado pelo CMP e aconteceu no dia 12 de Abril, pelas 19H00 e, para além do anual Concerto de Professores, este foi também comemorativo da Inauguração do Auditório do Conservatório de Música do Porto, pelo que foi realizado nestas instalações.

⁵⁰ O cartaz e programa estão disponíveis para consulta no Anexo 55..

O concerto teve a participação de 18 professores, de diversas áreas de especialização, entre elas o canto, clarinete, trompete, trombone, tuba, piano e guitarra.

Foi apresentado ao longo deste concerto repertório distinto, distribuído pelos seguintes intérpretes:

Intérprete	Mário Carreira (Guitarra).
Compositor/Obra	-Albeniz, <i>Granada</i> .
Intérprete	Luísa Barriga (Soprano); João Queirós (Piano).
Compositor/Obra	-G. Rossini, <i>Bell raggio lusinghier (Semiramide)</i> .
Intérprete	Luís Norberto Silva (Viola 1) Hazel Veitch (Viola 2) Susana Cordeiro (Viola 3) Beata Costa (Viola 4)
Compositor/Obra	-G. Telemann, <i>Concerto para 4 Violas – TWV 40:202</i>
Intérprete	Tiago Abrantes (Clarinete); Luísa Ferreira (Piano).
Compositor/Obra	-M. Arnold, <i>Sonatina</i>
Intérprete	Liliana Coelho (Soprano); David Ferreira (Piano).
Compositor/Obra	-G. Puccini, <i>Terra e mare</i> ; -G. Puccini, <i>Sole e amore</i> ; -G. Puccini, <i>Luccellino (Ninni-Nanna)</i> ; -G. Puccini, <i>Storietta d'amore</i> .
Intérprete	Manuel Luis Azevedo (Trompete); Mário Costa (Trompete); Luís Granjo (Trompete); Rui Brito (Trompete).
Compositor/Obra	-S. Gonçalves, <i>Abandonado</i> .

Intérprete	Luís Granjo (Trompete); Rui Brito (Trompete); Helder Carneiro (Trompa); Joaquim Oliveira (Trombone); Avelino Ramos (Tuba).
Compositor/Obra	-A. Piazzolla (Transcrição: Anne Victorino d'Almeida), <i>Libertango</i> .

4.2.4. Provas Finais

As provas finais são de carácter obrigatório para todos os alunos e decorreram no final do terceiro período com datas e horários diversificados para cada ano e grau de ensino, verificando a seguinte calendarização:

M J Anacoreta	24 Maio 2018- 16H00
A C Fernandes	29 Maio 2018- 10H20
C I Fernandes	24 Maio 2018- 18H00

Nesta prova, as alunas foram avaliadas pelo júri, composto por três elementos (Olavo Barros, Marco Pereira e Daniela Anjo), seguindo parâmetros como segurança na execução, domínio do estilo e carácter do repertório, sentido de frase, qualidade da sonoridade, criatividade, memória, postura, dificuldade do programa, técnica, som, timbre, pulsação e ataque.

Para além destes conteúdos os alunos devem apresentaram um programa, que cumpre os requisitos da Matriz das Provas de Sopros do CMP⁵¹, sujeito a sorteio até uma semana antes da data da prova.

As alunas apresentaram o seguinte repertório em prova:

⁵¹ Disponível para consulta no Anexo 2.

M J Anacoreta	Técnica: -Escala de fá maior e relativas menores, arpejo maior e menor (simples e com inversões). Estudos: -G. Gariboldi, <i>30 Easy and Progressive Studies, Estudo nº 7</i> . Peças: -CH. Joubert, <i>L'hippopotame Gaetán</i> .
A C Fernandes	Técnica: -Escala de ré maior e relativas menores, arpejo maior e menor (simples e com inversões) e escala cromática. Estudos: -E Köhler, <i>20 Easy Melodic Progressive Exercises, Estudo nº 6</i> . Peças: -P. Stamitz, <i>Concerto Solm Maior, Op. 29</i> .
C I Fernandes	Técnica: -Escala de fá# maior e relativas menores, arpejo maior e menor (simples e com inversões) e escala cromática, hexáfona e maior por terceiras. Arpejo de sétima da dominante (simples e com inversões). Estudos: -T. Boehm, <i>24 Capricios- Estudo nº 6</i> . Peças: -E. Köhler, <i>Concerto op.97-I e II andamentos</i> ; -P. Taffanel, <i>Grande Fantaisie sur Mignon</i> .

5. Referências Consultadas

- ABRSM. (1995). *ABRSM: Flute Scales & Arpeggios, Grades 1–8*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Almeida, A. (2017). *Posições e Dedilhações na Flauta Transversal*.
- Anderson, J. (n.d.). Etuden nº1. In R. and H. London (Ed.), *24 Etuden für Flöte, op. 15*. London: Max Leichssenring.

- Andrade, A. alberto da S. (2005). *A Presença da Flauta Traversa em Portugal de 1750 a 1850*. Aveiro.
- André Cameira. (2016). *Doze fantasias para flauta solo G. P. Telemann*.
- Arends, R. (2008). *Aprender a Ensinar*. Madrid: Mac Graw Hill.
- Artaud, P.-Y. (1946). *Harmoniques- Cahier d'Exercises Sur Les Partiels d'un Son*. Paris: Gérard Billaudot Editeur.
- Artaud, P.-Y. (1998). *La Flauta*. Barcelona: SpanPress Universitaria.
https://books.google.pt/books/about/La_flauta.html?id=0hjmAAAACAAJ&redir_esc=y, consultado a 23 de Agosto de 2018.
- Berliner, P. F. (1994). Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation. In *Blum, Nettl. Recognizing Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bernold Philippe. (1995). Vocalises. In *La Technique d'Embouchure* (3ª Edição, pp. 9–10). Paris: Pedagogie De La Flûte.
- Bert Appermont, Ferrer Ferran, Kevin Houben, Oscar Navarro, Jan Van Der Roost, Luis Serrano Alarcón, Robert Smith, Philip Sparke, V. V. (2013). *Bestiarium*. Alberique: Musica Et Orbi.
- Biget, A. (2005). *Une Pratique de la Pédagogie de Groupe Dans l'enseignement Instrumental*. Paris: Cité de la Musique.
- Boehm, T. (n.d.). Caprice nº6. In W. Lewis (Ed.), *Twenty-Four Caprices for Flute*, op. 26 (p. 11). New York: Carl Fisher Inc.
- Burn, G. (2009). *Romance pour Flute et Piano, op. 41*. Paris: Henry Lemoine.
- C. D. Azzara. (2002). Improvisation. In *The New Handbook of Research on Music and Learning*. Oxford: Oxford University Press.
- Caspurro, H. (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação*. Aveiro.

Choksy, L. & Abramson, R. (1986). *Teaching Music In The Twentieth Century*. New Jersey: Prentice-Hall.

Científica, C. (2015). *Plano Anual de Formação do Aluno*. Aveiro.

Conservatório de Música do Porto. (2014a). *Projeto Educativo- Conservatório de Música do Porto*. Porto. Retrieved from http://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/documentosorientadores/pe_cmp.pdf

Conservatório de Música do Porto. (2014b). *Regulamento Interno Conservatório de Música do Porto*.

Conservatório de Música do Porto. (2016). Conservatório de Música do Porto. Retrieved August 20, 2001, from http://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/?page_id=2384

Conservatório de Música do Porto. (2018a). *Cartaz- Audição de Classe*.

Conservatório de Música do Porto. (2018b). *Programa Audição de Classe- Olavo Barros- CMP*.

Conservatório de Música do Porto. (2018c). *Programa Geral- Audição de Classe*.

Crocq, W. A. M. & J.-N. (1995). La Flûte Enchanté. In R. Martin (Ed.), *Le Petit FLûté* (p. 24). Paris: Robert Martin.

D. Bailey. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press.

Dantas, V. (2016). Cedofeita, um templo com 1500 anos de história no Porto. Retrieved January 1, 2018, from <http://portoenvolto.com/2016/08/18/cedofeitaum-templo-com-1500-anos-de-historia-no-porto-a-1500-year-old-temple-inporto/>

Debost, M. (2002). *The Simple Flute From A to Z*. Nova York: Oxford University Press.

- DEGEST. (2018). Quadro de Qualificações. Retrieved September 7, 2018, from https://www.dges.gov.pt/pt/quadro_qualificacoes
- Deza, C. N. (2005). *Principios de la Flauta Traversa o Flauta de Alemanha. De la Flauta De Pico o Flauta Dulce Y Del Oboe- Sobre Facsímil Jacques Hotteterre (1728) (Versión en Castellano por*. Valencia: Colección Rivera Editores.
- Díaz, M. & Giráidez, A. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*. Barcelona: Editorial Graó.
- Dick, R. (1986). *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Madrid: Mundimúsica Ediciones.
- Dolmetsch, A. (1915). *The Interpretation of the Music of the 17th & 18th Centuries*. London: Dover Publications.
- Fabian, D. (2003). The early music movement: a style oriented history. In *Bach Performance Practice 1945-1975: A comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Ashgate. Retrieved from https://www.academia.edu/6389275/The_Early_Music_Movement_A_styleoriented_history_2003_, consultado a 21 Agosto 2018
- Ferreira, J. Á. de C. (2011). *Improvisação e Ornamentação na Aprendizagem da Flauta de Bisel*. Aveiro.
- FluteTunes. (n.d.). FluteTunes. Retrieved January 1, 2018, from <https://www.flutetunes.com/>
- Gariboldi, G. (1993). Studie nº8. In *30 Easy And Progressive Studies for Flute* (p. 8). London: Editio Musica Budapest.
- Gaubert, T. &. (1958). Grands Exercices Journaliers De Mécanisme. In *Méthode Complète de Flûte* (pp. 111–115). Paris: Alphonse Leduc.
- Godard, B. (2016). *Suite de Trois Morceaux, opp. 116- Allegretto*.
- Gordon, E. (2000). *Teoria da Aprendizagem Musical: Competências, Conteúdos e Padrões* (Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (1980).

Graf, P. L. (1992). *Check Up*. Mainz: SHOTT.

Hallam, S. (1998). *Instrumental teaching: a practical guide to better teaching and learning*. Oxford: Heinemann.

Harnoncourt, N. (1993). *The Musical Dialogue- Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*. London: Jorge Zahar,
<https://books.google.pt/books?id=FikdywAACAAJ&dq=inauthor:%22Nikolaus+Harnoncourt%22&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwiRprO5YPdAhUkDcAKHZTeBUIQ6AEIKzAA>
consultado a 19 de Agosto de 2018.

Harvey, D. (1994). A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. In *A condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Layola-Boletim Paulista (José Aldemir de Oliveira). Retrieved from
<https://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/boletimpaulista/article/viewFile/921/814>, consultado a 21 Agosto de 2018

Haynes, B. (2007). *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford: Oxford University Press,.

Hodges, D. A & Nolker, D. B. (2011). The Acquisition of music skills. In R. C. & P. Webster (Ed.), *ENC handbook of research in music education. Applications*. Oxford: Oxford University Press.

J. J. Rousseau. (1969). *Dictionnaire de Musique* (Versão dig). Toronto: University of Toronto Library.
[https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_\(Rousseau%2C_JeanJacques\)](https://imslp.org/wiki/Dictionnaire_de_musique_(Rousseau%2C_JeanJacques)), consultadi a 24 de Agosto de 2018.

Joseph Gossec. (1981). *Gavotte et Tambourin*. Paris: Gérard Billaudot Editeur.

Joubert, C.-H. (1997). *L'hippopotame Gaétan*. Enghien-Les-Bains: Edition Pierre Lafitan.

Köhler, E. (n.d.). *20 Easy Melodic Progressive Excercises, op 93, v. 1*. Kalmus.

Köhler, E. (1988). *Concerto in G minor, Op.97*. Leipzig: Zimmermann.

- L, G. (2008). *Music, informal learning and the school: a new classroom pedagogy*. Farnham-Surrey: Asghate.
- Lévesque, S. (1971). *Thinking Historically: Educating Students for the Twenty-first Century*. Canada: University Of Toronto Press.
- Lim, J. (2004). *A performance guideto J. S. Bach's Suite nº5 for violoncello solo: the interpretation of the ornaments, rhythm, bowing and ohrasing, and polyphonic texture*. Aveiro.
- Lima, A. R. (2016). *Da interpretação de Música Barroca na Flauta de sistema Boehm, a partir de um estudo de gravções*. Aveiro.
- Manuel Fernández. (2011). *La aportación de Tromlitz: estudio comparativo y aplicaciones prácticas*. Aveiro.
- Martin, R. (1995). *La Flûte Enchanté- Acompainiment*. Paris: Robert Martin.
- Martins, I., Ferreira, C., Rocha, E., & Gomes, M. (2014). *Censos 2011- Mudanças Demográficas*. Porto. Retrieved from http://www.cmporto.pt/assets/misc/img/PDM/Revisao_PDM/Estudos_base/Censos2011_Mud ancas_demograficas_2014.pdf
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música II- Parte Histórica: Do Barroco à Actualidade*. Lisboa: Gradiva.
- Moyse, M. (1933). *Gammes et Arpeges*. Paris: Alphonse Leduc.
- Moyse, M. (1934). *De la Sonorité*. Paris: Alphonse Leduc.
- Municipal, A. (n.d.). *Regulamento da Medalha Municipal*. Porto.
- Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional, A. (2017). Ensino Especializado em Música. Retrieved January 20, 2018, from <http://www.anqep.gov.pt/aaaDefault.aspx?f=1&back=1&codigono=562258815914AAAAAAAAAAAAA>
- Nettl, B. (1998). An Art Neglected in Scholarship. In *In the Course of Performance, Studies in the world of Musical Improvisation*. Chicago: University Chicago Press.

- Neumann, F. (1983). *Ornamentation in aroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Chicago: University Chicago Press.
- OAZ. (2018). Concurso Internacional de Instrumentos de Sopros Terras de la Sallete. Retrieved February 4, 2018, from <https://sopros.cm-oaz.pt/>
- Pellerite, J. J. (1972). *A Modern Guide to Fingerings for the Flute* (2nd ed.). Boomington: Indiana University Library.
- Peres, F. V. (2014). *Expressões Culturais Contemporâneas O movimento da Música Antiga como expressão Pós-moderna*. São Paulo.
- Platzer, F. (Trad. L. A. (2009). *Compêndio de Música*. Lisboa: Edições 70.
- Quantz, J. J. (1984). Grand Finale Minuet With Variations. In T. Wye (Ed.), *Beginner's Book For The Flute- Part 2* (pp. 88–92). London: Novello.
- Quantz, J. J. (2001). *On Playing The Flute- The Classic of Baroque Music Instruction*. London: Faber and Faber.
- Rachel Brown. (2016). Telemann Fantasias: a feat of ingenuity and inspiration. Retrieved from <http://www.rachelbrownflute.com/telemann-fantasias.html>
- Reilly, R. (1985). Introduction. In *On Playing the Flute* (2ª edição). London: Faber and Faber.
- Russel, B. N. & m. (1998). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rutter, J. (1981). Prelude, Ostinato, Aria. In *Suite Antique*. Great Britain: Oxford University Press.
- S. Nachmanovitch. (1990). *Free Play, Improvisation in Life Art*. New York: Tarcher Putnam.
- Shively, J. (2015). Constructivism in Music Education. *Arts Education Policy Review*, 116(3), 128–136. <https://doi.org/10.1080/10632913.2015.1011815>
- Sopros, D. de. (2017a). *CrITÉrios de Avaliação Departamento de Sopros*. Porto.

Sopros, D. de. (2017b). *Matriz Provas de Sopros Madeiras*. Porto.

Souto, T. (2017). *A Flauta Mágica*. (C. Media, Ed.). Lisboa: Correio da Manhã.

Stamitz, C. (1966). Allegro. In *Konzert Für Flöte, G-Dur, op. 29*. Germany: SHOTT.

Stowell, C. L. & R. (1999). *The Historical Performance of music: an Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, <https://books.google.pt/books?id=VKadRqLPJaYC&printsec=frontcover&hl=ptPT#v=onepage&q&f=false>. Consultado a 23 de Agosto de 2018.

Taffanel, P. (1987). *Grand Fantaisie Mignon*. Texas: Southern Music Company.

Telemann, G. P. (2010). Fantasie nº8. In *Twelve Fantasias for Flute without Bass, TWV 40:2-13* (pp. 16–17). Bärenreiter Kassel: Bärenreiter.

Winn, R. (2008). *Melodies for Developing Tone and Interpretation*. Mainz: SHOTT.

Wye, T. (1999a). *A Beginner's Practice CD for the Flute- Part 2- Faixa nº 30*. London: Novello.

Wye, T. (1999b). *Complete Daily exercises for the Flute- Essential Practice Material for the Intermediate to advanced Flutist*. London: Novello.

Wye, T. (2014). *Practice Book For The Flute- Omnibus Edition*. London: Novello.

Wye, T. (2017). *Flute Secrets- Advice for Students, Teachers and Professionals*. London: Novello.

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro